ہندستانی اکیڈیمی کا تماہی رسالہ

سنہ ۱۹۳۵ع

ہندستانی اکیڈیمی صوبہ متحدہ، الہ آباد

سالانہ چندہ پانچ روپئے

ہندستانی سنہ ۱۹۳۵ع

ایڈیٹر : اصغر حسین ' اصغر

مجلس مدیران

فہرست مضامین

صفحہ

صفحہ

هندستانی

هندستانی اکیڈیمی کا تماہی رسالہ

حصہ ۱	جنوری سنہ ۱۹۳۵ع	جلد ۵

تحفۃ الہند

از منشی محمد ضیاء الدین ' معلم فارسی و اردو

شانتی نکیتن ' بنگال

زبان هندی کے ادبی علوم و فنون پر جس قدر کتابیں مسلمانوں کے عہد حکومت کے آخری دور میں لکھی گئیں ' اُن سب میں میرزا خان ابن فخر الدین محمد کی تالیف ' تحفۃالہند ' ایک نہایت هی ممتاز حیثیت رکھتی ہے - میرزا خان کو هندی زبان ' هندی شاعری اور هندی فن موسیقی سے عشق تھا - وہ هندی (برج بھاکھا) کو هندوستان کی زبانوں میں ' افصح زبانہا ' قرار دیتے هیں - اُنہوں نے هندی کی صرف و نحو پر سب سے پہلے قلم اُٹھایا ' سب سے پہلے هندی کی لغات لکھی - هندی علم عروض و قافیہ اور بدیع و بیان کے قواعد لکھے - هندی علم موسیقی اور تال کے اصولوں کی مفصل شرح لکھی - هندی الفاظ اور اصوات کو مروجہ عربی رسم الخط میں لکھنے کے قواعد و ضوابط اختراع کیے - علوم متداولہ ' مثلاً قیافہ و مباشرت پر بھی قلم فرسائی کی - اس مجموعے کا نام مولف نے ' تحفۃالہند ' رکھا ہے - مگر آج هندی یا هندستانی زبان کی تاریخ میں میرزا خان کا کہیں نام تک نہیں آتا -

' تحفۃالہند ' کے چند قلمی نسخے ہندوستان اور یورپ کے
کتب خانوں میں موجود ہیں - اور اُن کتب خانوں کی فہرستوں میں
میرزا خاں کی ' تحفۃالہند ' اور اُس کے ابواب و مضامین کا مختصر
ذکر بھی موجود ہے - سب سے پہلے میرزا خاں کا ذکر لچھمی نرائن
' شفیق ' نے کیا ہے - اور اُس کے بعد ' تحفۃالہند ' کا حوالہ ہمیں
سر ولیم جونز (Sir W. Jones) موسس بنگال ایشیاٹک سوسائٹی کے اُس
مضمون میں ملتا ہے جو اُنھوں نے ۱۷۸۴ع میں ہندوؤں کے علم موسیقی پر
لکھا تھا [۱] - سر ولیم جونز نے اس مضمون میں تحفۃالہند سے بہت کچھ
مدد لی ہے اور میرزا خاں کی قابلیت کی داد بھی دی ہے - ' تحفۃالہند '
کے جس نسخے کا مطالعہ سر ولیم جونز نے کیا تھا وہ اب دفتر ہند کے
کتب خانے میں محفوظ ہے [۲] - یہ نسخہ وشوا بھارتی یونی ورسٹی نے
میرے مطالعے کے لئے مستعار منگوایا ہے - اُس کے حاشیوں پر سر ولیم جونز کے
ہاتھ کی لکھی ہوئی یاد داشتیں شاہد ہیں کہ موصوف نے اِس کا مطالعہ
بڑی عرق ریزی سے کیا تھا - یہ نسخہ ' جیسا کہ اِس کے سر ورق پر لکھا ہے '
علی ابراہیم خلیل نے سر ولیم جونز کو ۱۱۹۹ھ م ۱۷۸۴ع میں دیا تھا :—

" ایں کتاب مستطاب موسوم بہ تحفۃالہند ' ایں عبد ذلیل
اعنی علی ابراہیم خلیل ' بخدمت افضل الفضلا و اشرف الازکیا

---

[۱] "The Persian Book, entitled 'A Present from India', was composed, under the patronage of A'zam Shah, by the very diligent and ingenious Mirza Khan, and contains a minute account of the Hindu literature in all, or most of its, branches ;........." Asiatic Researches, Vol. III. P. 65.

[۲] India Office Library, ·LXXVIII, 18×19½, FF 431, 11. 15. W 106.

سر ولیم یونس صاحب سلمہ‌اللہ واھب ھبہ نمود
فی سنہ ۱۱۹۹ ھزار و یکصد و نود و نہ ھجری ' و
سنہ ۱۷۸۴ یکہزار و ھفتصد و ھشتاد و چہار عیسوی " -

اس تحریر کے نیچے ایک مہر ثبت ھے ' جس میں " علی ابراھیم خان بہادر ۱۱۸۳ھ " صاف پڑھا جاتا ھے - نسخہ صاف خط نستعلیق میں ھے - کاتب اپنا نام شہر یار خاں بتاتا ھے - نقل کی تاریخ ورق ۱۲۹۸ پر ' جہاں تحفۃالہند کا ساتواں باب ختم ھوتا ھے اور لغات ھندی شروع ھوتی ھے ' یوں درج ھے :—

" تمام شد - واقعہ بست ھشتم شہر رجب‌المرجب
سنہ ۱۱۸۲ ھجری یوم جمعہ بوقت یک پاس روز برآمدہ
صورت اختتام یافت ھفت باب کتاب بعون ملک الوھاب
بخط شہر یار خان - تمام شد...... "

کتاب کے اخیر میں ' یعنی لغات ھندی کے اختتام پر یہ عبارت ھے :—

" پنجم ذی‌القعدہ سنہ ۱۱۸۲ ھجری مقدسہ از منقول عنہ
بصححت و مقابلہ بمبالغہ تمام باتمام رسید و ختم گردید " -

برٹش میوزیم کے فارسی مخطوطات کی فہرست میں تحفۃالہند کے مضامین کی فہرست دی ھے - [۱] مگر اس فہرست میں ' قواعد کلیۂ بھاکھا ' اور ' لغات ھندی ' کا ذکر نہیں ھے - یورپ کے بعض دوسرے کتب خانوں کی فہرستوں میں ان دونوں چیزوں کا ذکر موجود ھے - برٹش میوزیم کا نسخہ ' مولف کی تحریر کے مطابق نامکمل ھے ' اس میں آخری

Rive's *Catalogue of Persian MSS. in the British* – [۱]
Museum, 1881, Vol. I. P. 62.

دو باب موجود نہیں - مگر اس نسخے میں میرزا خان کی دی ہوئی فہرست مضامین ضرور موجود ہوگی - لہذا هندي کی صرف و نحو اور لغات کا ذکر نہ کرنے کي وجہ معلوم نہیں هوتي - یہ صرف و نحو 'مقدمہ' کی دوسری 'نوع' هے - اور 'مقدمہ' کے مضامین میرزا خان نے (نسخۂ دفتر هند کے صفحۂ ب-۲ اور ا-۳ پر) یوں درج کئے هیں : 'مقدمہ دربیان مصطلحات حروف تہجیۂ هندیہ و علم (ا-۳) خط و ذکر اشکال حروف مذکورہ از مفردات و مرکبات و بعضی قواعد کلیۂ بهاکها' - لغات هندی کے ذکر نہ کرنے کی وجہ صرف یہ هوسکتی هے کہ مسٹر ریو نے میرزا خان کی اس عبارت : 'خاتمہ در ذکر لغات و مصطلحات و کنایات اہل هند...' (صفحہ ا-۳) کو کتاب کا معمولی تمام شد یا تمت بالخیر فرض کرلیا هے - لیکن حقیقت یہ هے کہ یہ 'خاتمہ' اپنے حجم کے لحاظ سے تحفۃالهند کا نصف حصہ هے - ظاهر هے کہ برٹش میوزیم کے نسخے میں علاوہ آخري دو بابوں کے جن کی عدم موجودگی کا مسٹر ریو نے ذکر کیا هے ' یہ 'خاتمہ' بهی موجود نہیں -

میرزا خان تحفۃالهند کي تمہید میں لکهتے هیں کہ اُنہوں نے یہ کتاب عالمگیر اورنگ زیب کے عہد میں لکهی : 'در عہد مہلت خدیو کشورستان..........ابوالظفر محی الدین محمد اورنگ زیب بادشاہ عالمگیر خلداللہ تعالی ملکہ و سلطانہ........' (صفحہ ا) - بادشاہ وقت کی مدح میں دو صفحے صرف کیے هیں - تحفۃالهند کے تمام نسخوں میں یہی مدح پائي جاتی هے اور سب نسخے اس بات پر متفق هیں کہ یہ کتاب اورنگ زیب عالمگیر کے عہد حکومت میں لکهی گئی تهی - یہاں تک تو معاملہ صاف تها - مگر اس کے بعد ایک دقت پیش آتی هے - تحفۃالهند کی تمہید دو طرح کی واقع هوئي

ہے - یعنی اس کے تمام نسخے ایک سی تمہید نہیں رکھتے بلکہ دو قسموں میں سے کسی ایک قسم کو پیش کرتے ہیں - ایک قسم کی تمہید وہ ہے جس میں شہزادہ اعظم شاہ کو مولف نے اپنا مربی قرار دیا ہے اور اُس کی تعریف کی ہے - دوسری قسم میں شہزادہ معزالدین جہاندار شاہ (اعظم شاہ کا بھتیجا) مولف کا سر پرست قرار پاتا ہے - جس تمہید میں جہاندار شاہ کا ذکر ہے ' اُس میں یہ بھی بالصراحت موجود ہے کہ میرزا خان نے تحفۃالہند کوکلتاش خان کے ایما پر لکھی - مثلاً بنگال ایشیاٹک سوسائٹی کے نسخے میں اسی قسم کی تمہید موجود ہے - میں بنگال ایشیاٹک سوسائٹی کے نسخے کی عبارت نقل کرتا ہوں :

'' حسب‌الاشارت بابشارت وزارت و امارت مرتبت اُبہت و ایالت منزلت ' رفیع [۱] شاہ جمشید سکندر مکان کوکلتاش خان ' برائے مطالعۂ ہمایون بندگان شہریار والا تبار........ بادشاہزادہ محمد معزالدین جہاندار شاہ ' مداللہ تعالیٰ ظل دولتہ ....'' (صفحہ ۱) -

دوسری قسم کی تمہید میں صرف اعظم شاہ کا ذکر ہے - مثلاً دفتر ہاد کے نسخے میں ' برائے مطالعہ ' کے قبل ' حسب اشارت........ کوکلتاش خان ' موجود نہیں - اس نسخے کی عبارت یوں ہے :

'' برائے مطالعۂ بندگان شہریار والا تبار......پادشاہزادہ محمد اعظم شاہ ' مداللہ تعالیٰ ظل‌دولتہ......'' (صفحہ ۱ ۲) [۲]

---

[۱]—' رفیع ' اس جگہ سہو کتابت ہے - ' رضیع ' پڑھنا چاہیے - ادارہ -

[۲]—آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ دفتر ہند کے نسخے میں ' برائے ' اور ' مطالعہ ' کے درمیان ' ہمایوں ' کا لفظ موجود نہیں - متن میں کسی نے بعد میں چھوٹا سا ' ہمایوں ' ' مطالعہ ' کے اوپر لکھدیا ہے ' جسے میں نے نقل نہیں کیا - اگر تالیف شہزادوں میں سے کسی کے مطالعہ کے لئے لکھی گئی ہوتی تو ' برائے مطالعہ ہمایون بندگان شہر یار ' کا جملہ مناسب نہیں ہوسکتا تھا - اور نہ 'ہمایوں' ' بندگان شہریار ' سے مناسبت رکھتا ہے -

جہاندار شاہ کے نام کے ساتھ کوکلتاش خان کا ذکر ہمارے ذہن کو صرف ایک ہی کوکلتاش خان کی طرف منعطف کرسکتا ہے اور وہ علی مراد خان کوکلتاش خان ہے - جہاندار شاہ کی نیابت میں یہ ملتان پر حکومت کرتے رہے - یہی جہاندار شاہ کے رضاعی بھائی بھی تھے - جہاندار شاہ کی طرف سے فرخ سیر کے خلاف لڑتے ہوئے سنہ ۱۷۱۳ع میں مارے گئے - لیکن میرزا خان نے جس کوکلتاش خان کا ذکر کیا ہے وہ 'رفیع شاہ' ہے - اور شاہ سے مراد صرف بادشاہ وقت ہی ہوسکتا ہے - علاوہ بریں جہاندار شاہ اور اعظم شاہ دونوں کو مولف نے شہزادہ لکھا ہے [۱] - ایک اور کوکلتاش خان' جن کا نام ملک حسین خوانی تھا' وہ اورنگ زیب کے رضاعی بھائی ہوتے تھے اور وہی اس جگہہ مراد لئے جاسکتے ہیں - ان کی رضاعت کے متعلق مولف مآثرالامرا لکھتے ہیں :

"چوں حلیلہ جلیلہ او بشرف رضاعت فیض اشاعت شاہزادہ محمد اورنگ زیب بہادر رسید' پسرانش........ بمناصب سرفرازی یافتند -" [۲]

اور خافی خان سنہ ۱۰۹۴ھ کے واقعات میں لکھتے ہیں :

" خان جہاں (کوکلتاش خان) بدعوی نسبت برادر رضاعی' کلمات ناگفتنی بزبان می‌آورد و بعد عرض خلاف مرضی پادشاہ بظہور می‌آمد' لہذا ذخیرہ ملال خاطر از طرف خان جہان بہادر داشتند......" [۳]

---

[۱]—یہ ساری الجھن اسی ایک غلط لفظ 'رفیع' سے پیدا ہوئی ہے—ادارہ -

[۲]—مآثرالامرا' جلد ۱ - صفحہ ۷۹۸ -

[۳]—منتخب‌اللباب' جلد ۲ - صفحہ ۲۹۹ -

دونوں کوکلتاش خاں اپنی اپنی سرکاروں کی طرف سے 'خان جہان بہادر' کے خطاب سے سرفراز کئے گئے تھے' یہ خطاب تحفۃالہند میں کوکلتاش خاں کے نام کے ساتھ موجود نہیں - لہذا مسٹر ریو نے تحفۃالہند کی تالیف ۱۶۷۶ (۱۰۸۶) سے قبل قرار دی ھے جو کہ ملک حسین خوانی کوکلتاش خاں کے اورنگ زیب کی طرف سے 'خان جہان بہادر ظفر جنگ' کا خطاب پانے کی تاریخ ھے - لیکن جو کوئی کلتاش خاں مسٹر ریو کے ذھن میں ھے وہ علی مراد خاں کوکلتاش خاں ھے' اور اُسے 'خان جہان بہادر' کا خطاب جہاندار شاہ نے اپنی جانشینی کے روز سنہ ۱۷۱۲ع میں دیا تھا [۱] - معلوم ھوتا ھے کہ مسٹر ریو نے دونوں کو کلتاش خانوں میں امتیاز نہیں کیا - وہ لکھتے ھیں :

"Kukiltash Khan governed the province of Multan in the name of that young prince, the eldest son, and afterwards the successor, of Shah Alam, who was born A. H. 1071." [۲]

ظاھر ھے کہ یہ کوکلتاش خاں علی مراد خاں ھیں - اور انہیں مذکورہ بالا خطاب سنہ ۱۷۱۲ع میں ملا تھا - یہ میرزا خاں کے کوکلتاش خاں نہیں ھوسکتے -

قیاس یہی کہتا ھے کہ جہاندار شاہ اور کوکلتاش خاں کے نام تمہید میں بعد میں اضافہ کئے گئے ھیں - لیکن اعظم شاہ کا نام بعد میں داخل کرنا بعید از قیاس ھے - اعظم شاہ اپنے بھائی معظم شاہ کے

---

[۱]—J. A. S. B. -

[۲]—Catalogue of British Museum جلد ۱ - صفحہ ۶۲ -

خلاف تخت کے لئے جنگ کرتے ہوئے مارے گئے تھے - معظم شاہ نے بہادر شاہ کے لقب سے پانچ سال حکمرانی کی اور ان کے بعد جہاندار شاہ کی نوبت آئی - اورنگ زیب کے بعد، پانچ چھہ سال تک یہی ممکن تھا کہ اعظم شاہ کی جگہ جہاندار شاہ کا نام داخل کر دیا جائے - اعظم شاہ کے متعلق هم وثوق سے کہہ سکتے هیں کہ وہ بھاشا کے دلدادہ تھے - بھاشا کے شاعروں کے سر پرست تھے - بہاری چوبے کی تصلیف 'ست سائی' کی نظمیں جس ترتیب کے ساتھ موجود هیں وہ اعظم شاہ هی کے مطالعہ کے لئے درست کی گئی تھیں - اور اسی سبب سے یہ کتاب 'ست سائی' اعظم شاہی' کہلاتی هے - دوابہ کے برهمن شاعر نواج نے کالی داس کی سکنتلا کا بھاشا میں اعظم شاہ کے ایما پر ترجمہ کیا تھا [۱] - اور یہ اعظم شاہ کے دیوان خان میر هادی تھے جو بھاشا میں بڑی مہارت رکھتے تھے [۲] -

---

[۱]— The Modern Vernacular Literature..., Sir G. A. Grierson, 1889, P. 75, 76.

[۲]—اورنگ زیب اور خان میر هادی کے درمیان بعض هندی الفاظ کے عربی رسم الخط میں منتقل کرنے کے متعلق جو گفتگو هوئی تھی وہ دلچسپی سے خالی نہیں - ماحصل شاہ نواز خان هی کے الفاظ میں سنئے : " هنگامیکہ دارالانشا بدو تفویض یافت ' روزی (میر خان میر هادی) بعرض رسانید کہ در زبان هندی و رسم الخط آن ' آخر هیچ کلمہ حرف ' ها ' نیامدہ - و الف اگرچہ درآن حروف محسوب است کہ دریں زبان قطعی متروک اند ' مگر عرض آن (یعنی الف) و عین و همزہ کہ حرفی دارند ' در اول کلمہ می آرند و وسط و آخر - اما ' از جملۂ دوازدہ اعراب کہ وضع کردہ اند ' مدار ترکیب حروف برآن گذاشتہ ' یکی را باسم ' کانا ' نامند ' و آخر لفظ آرند - آن (کانا) بصورت و مخرج الف است - ابتدای اسلام ارباب ترجمہ و فارسی نویسان ' از روی سهو الف گذائی را ' ها ' کردہ ' مثل بنگالا و مالوا را بالف مینوشتہ باشند....." مآثرالامرا کے مولف لکھتے هیں کہ خان میر هادی کا یہ استدلال عالمگیر کو بہت معقول معلوم هوا اور اُنھوں نے منشیوں کو حکم دیا کہ آئندہ ایسے الفاظ ' ہ ' سے نہ لکھے جائیں بلکہ الف سے - عالمگیر هندی زبان سے واقف تھے (مآثرالامرا جلد ۳ صفحہ ۳۹) - سر جارج گریرسن نے ماڈرن ورنیکلر ' میں بھاشا کے اُن شاعروں کے نام دئے هیں جن کی سرپرستی عالمگیر کرتے تھے - کالی داس تریبیدی ' ایسور ' سامنت ' کرشن ' اندر جیت ' ترپاٹھی بھی عالمگیر کی ملازمت میں تھے - (صفحہ ۷۱ - ۷۲) -

خود میرزا خان کا کچھ پتہ نہیں چلتا - اِن کا نام مختلف فہرستوں میں مختلف پایا جاتا ہے - ڈبلیو ' پرتش (W. Pertsch) کی فہرست [۱] میں تحفۃالہند کے مولف کا نام میرزا خان ابن فخرالدین محمد دیا ہے - مگر برتش میوزیم اور بوڈلین [۲] کتب خانوں کی فہرستوں میں مولف کا نام صرف میرزا محمد ابن فخرالدین محمد ہے -

بانکی پور کے کتب خانہ کی فہرست [۳] میں ایک غلطی رہ گئی ہے ' جس کا یہاں ذکر کر دینا مناسب سمجھتا ہوں - اس کتب خانے کی فہرست کے مولف نے بیان کیا ہے کہ تحفۃالہند " کوکلتاش خان کی خواہش پر معزالدین جہاندار شاہ کے لئے لکھی گئی تھی " - مولف نے یہ بیان مسٹر ریو کی فہرست سے نقل کر دیا ہے - حالانکہ خود بانکی پور کے نسخہ میں نہ تو کلتاش خان کا ذکر ہے اور نہ جہاندار شاہ کا - اس نسخہ میں اعظم شاہ کا نام موجود ہے : بوڈلین کتب خانہ کی فہرست میں جہاندار شاہ کو عالمگیر کا بوتا قرار دیا ہے - دفتر ہند کی فہرست میں [۴] میرزا خان کی پیدایش کا سال سنہ ۱۷۰۱ع لکھا ہے ' جو مسٹر ریو کی فہرست میں جہاندار شاہ کی پیدایش کا سال ہے - اسی فہرست میں میرزا خان کا نام میرزا محمد ابن فخرالدین محمد لکھا ہے ' حالانکہ اصل نسخہ میں میرزا خان ابن فخرالدین محمد ہے -

---

- W. Pertsch's Cat. 1888, P. 83. MSS. 34 (or 40, 224)—[۱]

- Bodleian Library Catalogue 1889, P. 1022b.—[۲]

- Vol. IX. P. 150, No. 882, 883. (1929 AD.)—[۳]

The Two Collections of Persian and Arabic MSS., 1902,— [۴]
- P. 59

میں نے میرزا خان کی " قواعد کلیۂ بھاکھا " کا فارسی متن ' دفتر ہند ' بنگال ایشیاٹک سوسائٹی اور بانکی پور کے نسخوں کے مقابلہ سے تیار کیا ہے - اور اس متن کا انگریزی میں ترجمہ کیا ہے - ان دونوں چیزوں کو وشوا بھارتی شائع کر رہی ہے ' - میرزا خان کی ' لغات ہندی ' کا متن بھی تیار ہے - اس کی اشاعت کے متعلق میں قطعی طور پر کچھ نہیں کہہ سکتا -

تحفۃالہند میں میرزا خان نے ہندی ادب اور اُس کے بعض شعبوں پر پوری پوری تفصیل سے بحث کی ہے - ان شعبوں میں بعض محض علمی حیثیت رکھتے ہیں اور بعض متداول اور مروجہ ہیں - مقدمہ میں ہندی رسم‌الخط اور ہندی حروف کو مروجہ عربی رسم‌الخط میں لکھنے کے طریقے بتائے ہیں - اس میں ہندی حروف کی مفرد اور مرکب صورتوں کی تشریح کی گئی ہے اور اُن سے متعلق صرف و نحو کے قواعد لکھے ہیں - ہندی رسم‌الخط کی وضاحت کی ہے - مشترک ؛ غیر مشترک اور زائد حروف کا امتیاز بتایا ہے اور حروف علت پر مفصل بحث کی ہے - مقدمہ کے علاوہ سات باب ہیں - پہلا باب ہندی علم عروض پر ہے - دوسرا قوافی اور بحور پر - تیسرا بدیع و بیان پر - چوتھا ہندی شاعری میں عشق اور اُس کے متعلقات پر - پانچواں علم موسیقی پر - چھٹا فن مباشرت پر - ساتواں علم قیافہ پر - ان تمام بابوں میں سے پہلے پانچ باب مکمل شرح و بسط سے لکھے ہیں - چھٹا اور ساتواں مختصر ہیں - آخر میں خاتمہ ہے جو ہندی زبان کی لغات ہے - اس لغات میں تین ہزار سے زیادہ الفاظ کے معنی لکھے ہیں - ہندی الفاظ کو عربی رسم‌الخط میں لکھنے کے لئے جو اصطلاحات مقدمہ میں بیان کی ہیں ' انہیں کے مطابق لغات ہندی کے ہر لفظ کے ہجے کئے ہیں اور

اس کے بعد معنی بتائے ہیں - تحفۃالہند کے صفحات میں سیکڑوں ہندی الفاظ اور مختلف فنون کی اصطلاحات استعمال ہوئی ہیں اور ہر جگہ اُن کے ہجے کر دئے گئے ہیں -

تحفۃالہند اپنے مضامین کے لحاظ سے بلا شک و شبہ ایک جامع کتاب ہے - اور مسلمانوں کے ہندی ادب سے شغف اور مطالعہ کی ایک بے مثل یادگار ہے - میرزا خان نے جن فنون پر بحث کی ہے ' ایک ماہر فنون اور معلم کی حیثیت سے کی ہے - اُن کا مقصد ان فنون سے مسلمانوں کو کما حقہ آگاہ کرنا ہے - اور اسی لئے طویل تفصیلات سے کام لیا ہے - میرزا خان نے صرف مروجہ فنون کو فارسی زبان میں لکھا ہی نہیں بلکہ اُن میں ایک خاص قسم کا اضافہ بھی کیا ہے جو ایک حد تک ہندی ادب کی ترقی کا باعث ہوا ہے - اور اس لحاظ سے بھی یہ کتاب اپنا جواب نہیں رکھتی - میرزا خان کے پاس اُس مواد کی قلت بلکہ فقدان کو دیکھتے ہوئے جو تحفۃالہند کی تالیف کے لئے ضروری تھا ' کہا جا سکتا ہے کہ اُس نے غیر معمولی مشقت اور جدت طبع کی مثال پیش کی ہے - اس تالیف میں ہم عصر حاضر کی اُس عقلی روش کو کار فرما پاتے ہیں جو اسکالر شپ (scholarship) کہلاتی ہے - چنانچہ ہندی الفاظ کو صحیح طور پر عربی حروف میں لکھنے کے قاعدے قلمبند کرنے کی ضرورت کو محسوس کرنا ہی میرزا خان کی طبیعت کے سائینٹیفک رجحان کی دلیل ہے - میرزا خان کی طبیعت بالکل عملی واقع ہوئی ہے - کسی فن کی ابتدا کا مختصر ذکر کرنے کے بعد وہ فوراً اُس کے اصولوں کی عملی تشریح کی طرف رجوع کرتے ہیں ' اور ساتھ ساتھ عربی اور فارسی فنون سے مقابلہ کرتے چلے جاتے ہیں - جن فنون کی مولف نے شرح کی ہے اُنہیں پوری طرح سے اپنا لیا ہے -

تحفۃالہند کے مطالعہ سے آپ پر ظاہر ہوگا کہ یہ ہندی یا سنسکرت کتابوں کا ترجمہ نہیں ہے - جن فنون کی میرزا خان نے شرح کی ہے وہ اگرچہ اصلاً سنسکرت نژاد ہیں مگر مولف نے انکی صرف مروج اور مستعمل صورتوں سے بحث کی ہے ' غیر مستعمل تفصیلات سے اجتناب کیا ہے - ہندی مروجہ بحور اور بدیع و بیان میں میرزا خاں نے چند اپنی ایجادوں کا اضافہ بھی کیا ہے - بحروں کے متعلق لکھتے ہیں :

" در بیان اقسام چھندھائی کہ مخترع این نحیف اند - و اختراع چھندھای مذکور نسبت بدانست کہ گاھی بگوش این نحیف نخوردہ ' و در کتابی نیز بنظر نہ رسیدہ و اگر احیاناً چھندھائی از این چھندھا در کتابی مضبوط باشد پس از جملہ تواردات تواند بود ' والا از جملہ مخترعات و آن جملہ چھاردہ چھند..." (صفحہ ب ۱۲۴) -

علم بدیع و بیان میں اپنی ایجادوں کے متعلق لکھتے ہیں :—

" در بیان النکارھائی کہ مخترع این نحیف اند ' بہ مصطلحات جدیدہ - و این اختراع نسبت بدانست کہ جائی در کتب ھندیہ بنظر نہامدہ و گاھی بگوش نیز نہ رسیدہ و اگر احیاناً النکاری از النکارھای مذکورہ در کتابی یا بر زبانی باشد پس آن از جملہ تواردات تواند بود...... و آن جملہ چھار النکار است -" (صفحہ ب ۱۵۴) -

تحفۃالہند کے تمام بابوں میں سے عروض اور موسیقی کے باب زیادہ شرح و بسط سے لکھے گئے ہیں - علم عروض میں پہلے تو بنیادی اصولوں کی شرح کی ہے ' خفیف اور ثقیل ماتروں کی تفصیل دی ہے - پھر ۷۵

مختلف بحروں کی شرح کی ہے جو عام طور پر مستعمل ہیں - ان بحروں میں سے ہر ایک کی مثال فارسی نظم سے دی ہے مثلاً سلگھت چھند کی مثال یوں دی ہے :

" خال سیاہـت علبر خالص نـوش لبانت مـایۂ جانہا '
چین جبینت موجۂ کـوثـر موی میانت راز نـہانہا '
باخد چوں گل با لب چوں مل با رخ مہوش ای بت زیبا
گ-وی یکی سگردی سگردی تگردی تگردی تتتتک تہیا
(صفحہ ۹۸ا) "

چوبولے کی مثال یہ ہے :

" اي رخ تو روشن چون ماہ * وي سر زلفت چون شب سیاہ
موي میانـت ہیچی نہ * کا کل تو جـز پـیچی نـہ
مفتعلن مفعولن فاع " (صفحہ ب ۱۰۱)

ہر بحر اور اُس کے قافیہ و ردیف کی شرح کے بعد عربی عروض کے مطابق تقطیع کی ہے - اس تمام تفصیل کے بعد ۷۱ چھی بحریں بتائی ہیں ۱۲۱ برن پرستار بحریں اور ۸ سنسکرت بحریں - ان کے بعد اپنی ۱۴ بحریں بھی درج کی ہیں -

میں نے عرض کیا ہے کہ میرزا خان نے اپنے مضامین کو ماہر فنون اور معلم کی حیثیت سے لکھا ہے - اور اس کوشش سے اُنکا مقصد ھندي ادبی علوم اور اُن سے متعلقہ فنون اور ھندی موسیقی سے مسلمانوں کو پوری طرح آگاہ کرنا ہے کہ وہ ان فنون کو خود استعمال کرسکیں - ھندوستان کی مشترکہ ھندو مسلم علمی فضا میں جو ایک متحدہ قومي ذھنیت وجود میں آچکی تھی اُس کی نشو و نما کے لئے اور فارسی دانوں اور (ھندي فارسی کی

مشترکہ پیدائش) اردو زبان بولنے والوں اور اس میں لکھنے اور شعر کہنے والوں کے لئے ان ادبی فنون کا جاننا اور انہیں استعمال کرسکنا قطعاً ضروری تھا - میرزا خان نے تحفۃالہند میں اس واقفیت بہم پہنچانے کی خدمت کو نہایت ہی خوش اسلوبی سے انجام دیا ہے - مسلمانوں اور بعض ہندؤں کی علمی زبان اس زمانہ تک فارسی تھی - مسلمانوں کو یہ زبان وراثت میں ملی تھی - لیکن اب اس وراثت کا یہ حال تھا کہ اُسے مادری زبان نہیں کہا جا سکتا تھا - مسلمانوں کی مادری زبان اردو یا ہندستانی تھی - مسلمان اس کیفیت کو محسوس کر رہے تھے کہ فارسی زبان سے اُن کا تعلق ایران اور ایران کے زندہ ادب سے اُن کا رشتہ کچھ عرصہ سے منقطع ہوچکا تھا - اور اب وقت آگیا تھا کہ وہ ملکی اور قومی زبان کو علمی اور ادبی خدمات کے لئے استعمال کریں - سودا پہلے فارسی میں شعر کہتے تھے ، اُن کے کسی بزرگ نے جو مشورہ اُنہیں دیا تھا وہ ہم سب کو معلوم ہے - سودا نے اس نصیحت پر عمل کیا ، فارسی میں شعر کہنا ترک کیا اور اردو کو جو عروج اُن سے ملا وہ اظہر من الشمس ہے ہندوستان کے مسلمان خالص ایرانی النسل نہ تھے اور جو تھے وہ ہندوستان میں مدتوں کے قیام کے بعد ہندوستانی ہوچکے تھے - اُن کی فارسی زبان میں وہ زور اور قدرت باقی نہ رہی تھی جو مادری زبان میں ہوتی ہے - اور بغیر اس قدرت کے ادبی تصانیف کا معیار بہت پست ہوتا ہے - میں نہیں کہتا کہ ہندوستان میں ایسے ادیب موجود نہ تھے جو صحیح فارسی لکھ سکتے تھے - سوال یہ ہے کہ ایسی چند ہستیوں سے ملک کو کیا فائدہ ہوسکتا تھا ؟ ہندوستانی زبان ، اردو یا ہندوستانی ، فارسی ، ہندی ، بھاشا ، کھڑی ، پنجابی ، گجری میں سے کسی ایک سے مل کر یا سب کی معجون ، جو کچھ بھی کہئے وہ بن چکی تھی ، اور وہ فارسی اور خالص ہندی کے مقابل تھی —ادبی سرمایہ کے لحاظ سے نہیں ، مادری اور ملکی

زبان کے لحاظ سے - شاعروں نے اردو یا ہندوستانی میں شعر کہنا عرصے سے شروع کردیا تھا - لیکن اس زبان کے مضامین ' اُس کے عروض و قوافی ' تشبیہہ ' بدیع و بیان غرض سب کچھ فارسی سے منتقل ہوکر اس زبان میں آچکے تھے - فارسی شاعرانہ استعارات اور فارسی ترکیبیں بکثرت اس زبان میں آچکی تھیں اور آ رہی تھیں - فارسی کی طرف اس زبان کا رجحان بہت زیادہ تھا کیونکہ اس کے ادیب فارسی ادب ہی کو اپنی نئی قومی زبان میں منتقل کر رہے تھے - اس طرح اردو زبان کا فارسی نما ہو جانا ضروری تھا - عین اسی موقع پر میرزا خاں اپنی تحفۃالہند پیش کرتے ہیں کہ اردو زبان کا فارسی کی طرف میلان کم ہو ' ہندی یا برج بھاشا عنصر اُس میں ملے اور اس کا وزن قایم ہو جائے اور میرزا خاں نے ہندی یا بھاشا کا میدان کھول دیا - اس کی صرف و نحو ارو لغات پیش کی - ہندی عروض ' ہندی ادبی استعارات ' ادبی رسومات ' ہندی شاعرانہ تعشق کے انداز ' ہندی بحریں اور قوافی ' بدیع و بیان اور ہندی فن موسیقی کے متعلق معلومات کا دریا بہا دیا لیکن بدقسمتی سے یہ موافق بے وقت پہنچے یعنی اورنگ زیب کی حکومت کے آخری دور میں -

میرزا خاں نے جو زبان استعمال کی ہے وہ ٹھیٹ اور ادبی ہندی یا بھاشا نہیں بلکہ روز مرہ ہے - ہم دیکھتے ہیں کہ بھاشا کے الفاظ کا آخری او (au) اور ای (ai) ا (a) اور آ (a) میں بدل جاتا ہے - یہی صورت تھی جس میں ہندی اور بھاشا کے الفاظ بدل کر اردو میں شامل ہو رہے تھے - یہ بہت ہی تھوڑے عرصہ کی بات ہے کہ بھاشا یا پنجابی فعل کے آخری ما قبل کی ' ی ' ہماری اردو سے گر گئی ہے پرانی اردو میں مثلاً دکن کی اردو میں یہ ' ی ' موجود تھی اور پنجابی میں اب تک موجود ہے - مثلاً

اب ہم کہتے ہیں بولا ' لگا ' کہا ' لیکن پرانی اردو میں تھا بولیا (برج بھاشا بولیو boilyau) لگیا ' (برج بھاشا - لگیو lagiyau) کہیا ' (برج بھاشا - کہیو kahyau) - بسریا ' دیکھیا ' سنواریا ' لیایا ' بھریا ' رکھیا - اسی قسم کے الفاظ ہیں جو قدیم اردو میں استعمال ہوتے تھے - انشاءاللہ خان کی کہانی ' رانی کیتکی ' میں بھی اس قسم کے الفاظ کی مثالیں پائی جاتی ہیں -

تحفۃالہند کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہر ہندی لفظ یا اصطلاح کے ہجے کر دئے گئے ہیں - مقدمہ میں ہندی عربی اور فارسی حروف تہجی کا مقابلہ کیا گیا ہے ' ان کے حروف کی آوازوں کے اختلاف اور موافقت کو ظاہر کیا گیا ہے ' بعض حروف کی زیادتی یا کمی بتائی گئی ہے - اس مقابلہ کے بعد مولف نے ہر ہندی حرف اور اُس کی صورت کے لئے عربی حروف میں سے قریب ترین حرف لیکر اُسے ایک اصطلاحی نام دیا ہے اور نقطوں کی زیادتی یا کسی دوسری علامت کے ذریعے اُسے دوسرے حروف سے ممتاز کرکے ہندی حرف کا مترادف قرار دیا ہے - مثلاً ہندی تھ ' ٹ اور ٹھ آواز کے لحاظ سے عربی ت کے قریب ہیں - اسی آواز کو تھ ' ٹ اور ٹھ کی آوازوں کا حامل قرار دیا ہے - تھ میں ہ کی آواز کی زیادتی ہے ' میرزا خان اِسے تای فوقانی ثقیلہ قرار دیتے ہیں - ٹ میں ت کی آواز اور زیادہ کرخت ہوجاتی ہے ' مولف اِسے تای فوقانی مثقلہ نام دیتے ہیں - اسی ٹھ میں چونکہ ٹ کی آواز اور بھی سخت ہوجاتی ہے میرزا خان اِسے تای فوقانی اثقل کہتے ہیں - اسی طرح باقی تمام ہندی آوازوں کے لئے عربی حروف کو اصطلاحی نام دیکر علامات کے ذریعے ممتاز کیا گیا ہے - ٹ کو میرزا خان ٹ لکھتے ہیں اور ٹھ کو ٹھہ - یہی طریقہ پرتگالیوں نے بھی اختیار کیا تھا - وہ ہندی ٹ کو tt لکھتے تھے -

ایک اور بات جو قابل لحاظ ہے وہ یہ ہے کہ میرزا خان نے الفاظ کا تلفظ وہی دیا ہے جو روزمرہ میں مستعمل تھا - اگر کوئی لفظ سنسکرت کا استعمال کیا ہے تو ساتھہ ہی اُس کا روزمرہ تلفظ بھی دے دیا ہے - اس خصوصیت کے لحاظ سے تحفۃالہند خاص کر ہندی لسانیات کے نقطۂ نظر سے بہت بڑی اہمیت رکھتی ہے - میرزا خان ہندی اور برج بھاکھا میں امتیاز نہیں کرتے - وہ دونوں نام ایک دوسرے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں - لیکن انشاءاللہ خان نے ہندی اور بھاکھا میں امتیاز کیا ہے - وہ رانی کیتکی کی کہانی کی زبان کے متعلق فرماتے ہیں : .... آنکھیں پھرا کر لگے کہنے ' یہ بات ہوتی دکھائی نہیں دیتی - ہندوی پن بھی نہ نکلے اور بھاکھا پن نہ گھوس جاے......[۱] میرزا خان بھاکھا کے متعلق لکھتے ہیں کہ وہ خاص کر برج ملک کی زبان ہے - ایک دوسری جگہ وہ گوالیار اور چندوار وغیرہ کو ان ممالک میں شامل سمجھتے ہیں جہاں بھاکھا بولی جاتی ہے - بھاکھا کی صرف و نحو کے مقدمہ میں وہ گنگا جمنا کے دوابہ کی زبان کو فصیح کہتے ہیں ' چونکہ مولف کے نزدیک ہندوستان کی تمام زبانوں میں صرف بھاکھا ہی فصیح ہے ' دوابہ کی زبان بھی وہ بھاکھا ہی قرار دیتے ہیں - بھاکھا ان تمام صوبوں کی خاص ادبی زبان تھی - اور بھاکھا سے اکثر مختلف صوبوں کی بولی بھی مراد لی جاتی تھی - اور یہی وجہ تھی کہ بھاکھا باقی تمام زبانوں کی ماں سمجھی جاتی تھی - میرزا خان کا خیال ہے کہ سنسکرت اور پراکرت کے سوا ' باقی تمام زبانیں بھاکھا میں شامل ہیں - اور پراکرت ' سنسکرت اور بھاکھا کی آمیزش سے پیدا ہوئی ہے - میرزا خان کہتے ہیں کہ بھاکھا ہی شاعرانہ تخیل کو ادا کرنے کی قابلیت رکھتی ہے '

- J. A. S. B. 1852, P. 5.—[۱]

شاعر اس زبان میں شعر کہتے ھیں اور مہذب لوگ اسی بھاکھا کو بولتے ھیں - یہی خیال سر - جی - اے - گریرسن کا ھے - وہ لکھتے ھیں کہ " مغربی ھندی زبان کی شاعری تقریباً تمام کی تمام برج بھاکھا میں ھے [۱] " برج بھاکھا متھرا کے مغرب دور تک پھیلی ھوئی تھی ' دوابہ اور راجپوتانہ وغیرہ کی ادبی زبان تھی اور لوگ اسے 'پنگل' یعنی شاعرانہ زبان کہتے ھیں اور صوبہ کی زبان کو ڈنگل ! کہتے تھے -

میرا خیال ھے کہ میرزا خان کی یہ صرف نحو ھندی ' ھندوستانی اور بھاکھا کی صرف و نحووں میں سب سے پہلی تصنیف ھے - جون جوشوا کٹلیر (John Joshua Ketlaer) نے ھندستانی صرف و نحو سنہ ۱۷۱۵ع کے قریب لکھی - اور میرا قیاس ھے کہ اُنھوں نے میرزا خان کی یہ صرف و نحو ضرور دیکھی ھوگی - یہ گرامر ڈیوڈ مل (David Mill) نے سنہ ۱۸۰۳ع میں شایع کی تھی - اگروال کے للو جی لال نے بھی " مصادر بھاکھا " سنہ ۱۸۰۳ع میں لکھی تھی ' جس کا ذکر سر - جی - اے - گریرسن نے کیا ھے [۲] - میرزا خان کی لغات بھی ھندی کی پہلی لغات ھے - ف ' تیورونسیس (Francicus M. Turonesis) نے اپنی لغات سنہ ۱۷۰۴ع میں لکھی تھی ' جو اب ناپید ھے - دیا رام ترپاتی کی لغات تقریباً سنہ ۱۷۲۱ع میں لکھی گئی تھی [۳] -

میرزا خان نے اپنی ' لغات ھندی ' میں الفاظ کے ھجے کس طرح کئے ھیں اُس کی ایک مثال پیش کرتا ھوں :

---

[۱]— The Indian Antiquary, Jan. 1903. p. 16.

[۲ و ۳]— The Modern Vernacular Literature of Hindustan, pp. 101, 103, 75, 76.

" برنداابن - بکسر اول و رای متصله و نون منونه و دال خفیفۂ ممدودہ و باي موحدۂ خفیفۂ مفتوح - نام صحرائے و موضعی است مشہور در نواحی متھرا که کانه درآن صحرا گا و میچرائید - و آنرا در متعارف بندرابن گویند " -

الفاظ کے آخری حرف چونکه 'فصل' کے عنوان میں شامل ہوتے ہیں ' اور اکثر ساکن ' مولف نے انہیں ہجوں میں شامل نہیں کیا -

هندي عروض کے باب میں میرزا خان نے چند هندی شعروں کی مثالیں پیش کی ہیں - میں نہیں کہہ سکتا یه شعر کن شاعروں کے ہیں - ان میں سے بعض میرزا خان کے ہیں -

دیپدیا دوار کی مثال :

نین تہساری سیسام لال ات راتي ماتی - (میرزا خان)
دان پچهاوي نرگ سسوں ڈاری بیکنٹھ‌ان '
گرن نرگ میں کیوں پري جو کر تو هی دان - (میرزا خان)
ایک برہ موتن دهی دوجیں دهت بهلنگ '
تیجیں رین ڈراؤني چوتھے کؤ نه سنگ -
نپٹه کٹهن ات چهین تن اندهیری رین '
کانو دور انجان من کیسے پاویں چین -
موسے تهریں کون هی جا پے ریجهو لال -
جاگت‌جاگت نس سکهی ارن بهی درک لال -
هر سوں کرکے کیل کہوں نین نواوت بال -
ددہ ست بهکهہ بهری بهیو -

ان مثالوں سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ میرزا خان کس قسم کی زبان کو برج بھاکھا کہتے ہیں - لیکن یہ مثالیں ادبی زبان کي ہیں -

میرزا خان نے جو اسکیم ہندی حروف کو عربی رسم‌الخط میں لکھنے کی اختراع کي ہے ' میں مختصر طور پر اُسے پیش کرتا ہوں :—

ء	a	ہمزہ -	
اِ		ہمزۂ ملینہ	مثلاً لفظ مائل میں -
ب	b	بای موحدہ -	
پ	p	بای عجمیٔ خفیفہ	پدر میں -
چ	c	جیم عجمیٔ خفیفہ	چمن -
د	d	دال خفیفہ -	
س	s	شین مہملہ -	
ش	ś	سین معجمہ -	
گ	g	کاف عجمیٔ خفیفہ -	
ی	y	یای تحتانی -	
لھ	lh	لام ثقیلہ	کالھ بمعني کل میں
مھ	mh	میم ثقیلہ	برمّھا بمعنی خدا
نھ	nh	نون ثقیلہ	کنھس یا کانھ
نٓ	~	نون مغنونہ	چانٓد
ن	n̲	نون ملونّہ	کنگ یا بند
بھ	bh	بای موحدہ ثقیلہ	بھار بمعنی بوجھ
پھ	ph	بای عجمی ثقیلہ	پھل

ته	th	تای فوقاني ثقيله	تهال
ٹ	ṭ	تای فوقانی مثقله	ٹوپ
ٹه	ṭh	تاي فوقانی اثقل	ٹهگ
جه	jh	جيم تازیُ ثقيله	جهک بمعنی مچهلی
چه	ch	جيم عجمیُ ثقيله	چهال
چه	cch	جيم عجمیُ اثقل	مچّه
ده	dh	دال ثقيله	دهن بمعنی دولت
ڈ	ḍ	دال مثقله	ڈر
ڈه	ḍh	دال اثقل	ڈهول
ڑ	ṛ	راي متّصله	پریت میں
که	kh	کاف تازیُ ثقيله	کهار بمعنی نمک
که	kkh	کاف تازيُ اثقل	مکّه بمعنی چهره
گه	gh	کاف عجميُ ثقيله	گهر بمعنی خانه
و	w	واو مشموسه	دوار بمعنی دروازه
ي	y	ياي مشموسه	سيام بمعنی کرشن

حروف علّت :—

اَ	a	مثلاً لفظ ابلا میں ، دس سے بیس برس کی لڑکی -
آ	ā	آبها بمعنی عکس
اِ	i	اِندر بمعنی ديوتا
اِی	ī	اِيکه بمعنی گنّا
اُ	u	اُجيارا بمعنی روشنی

اُو	o	اُودھو
رِی	ri	
رِ	r	
لری	lri	
لرِ	lri	
اِے	e	اِہ بمعنی یہ
اَی	ai	ایراوت بمعنی ہاتھی
او	o	اور بمعنی دوسرا کنارہ ، پار ، طرف
آو	au	آور بمعنی اور ؛ دیگر

تمام ہندی الفاظ کے ہجے اس اسکیم کے مطابق کئے گئے ہیں -

امید ہے اس تفصیل سے آپ تحفۃالہند کی اہمیت کا اندازہ لگا سکیں گے -

غالب کی اصلاح

ایک مثنوی پر

از منشی مہیش پرشاد ، مولوی فاضل ،

کئی سال سے میں غالب کے اردو خطوط کی ترتیب و تصحیح میں لگا ہوا ہوں - چوں کہ میرے اس کام کا موضوع غالب کے خطوط یا رقعات ہیں اس لئے خاص طور سے انھیں کی تلاش رہی مگر اس تلاش و تفتیش کے سلسلے میں کچھ اور نوادر بھی مل گئے ، مثلاً ایسے خطوط جو اوروں نے غالب کے نام لکھے تھے ، یا غالب کے بعض شاگردوں کے کلام کے وہ اصل نسخے جن میں غالب کے قلم سے اصلاح درج ہے - ان میں ایک مثنوی ہے جس کا ذکر کرنا اس وقت مقصود ہے -

غالب کے شاگردوں اور ارادت مندوں کے وسیع دائرے میں ایک بڑی تعداد ایسے لوگوں کی تھی جو صرف خط کتابت کے ذریعے اُن سے اصلاح لیا کرتے تھے - انھیں میں قصبۂ منیر شریف ضلع پٹنہ کے ایک متصوف بزرگ حضرت سید ابو محمد جلیل الدین حسین عرف شاہ فرزند علی زاہدی فردوسی بھی تھے - جو ایک باکمال شاعر تھے اور " صوفی " تخلص کرتے تھے [۱] - ان کی تصنیف سے ایک مثنوی ہے " لواءالحمد " (در بیان حلیۂ شریف) جو یحیوی پریس ؛ اسلام پور ضلع پٹنہ میں چھپ کر شائع ہوئی ہے - افسوس ہے کہ اس کا چھاپا اچھا نہیں اور جا بجا

---

[۱]—آپ کے حالات زندگی رسالۂ معارف ، اعظم گڑھ (بابت جون ۱۹۳۲ ع میں جناب شاہ محمد عثمان صاحب ابدالی نے شائع فرمائے ہیں اور اسی رسالے کی نومبر ۱۹۲۰ع کی اشاعت میں غالب کا ایک خط حضرت صوفی کے نام کا شائع ہوا تھا -

غلطیاں ہیں - سب سے بڑی غلطی یہ کہ کاتب نے صفحوں کے ہندسے غلط لگا دیے اور چھاپنے والے نے اُن غلط ہندسوں کو صحیح جان کر اُنہیں کے مطابق صفحوں کو ترتیب دے دیا - حضرت " صوفی " رحمہ‌اللہ کے پوتے جناب سید شاہ محمد عثمان صاحب ابدالی کا شکر گذار ہوں کہ اُن کی توجہ سے مجھے اصل اصلاحی مسودے سے استفادہ کرنے کا موقع ملا -

چھپی ہوئی مثنوی میں بعض حصے ایسے بھی ہیں جنھیں مصنف نے اصلاح کے بعد اضافہ کیا تھا - جو مسودہ اِصلاح کے لئے بھیجا گیا تھا اُس میں ۳۳۰ شعر تھے ؛ بعد کو ۷۱ شعر اضافہ کئے گئے - تین شعر اِصلاحی مسودے میں ہیں مگر مطبوعہ کتاب میں نہیں ہیں - خود مصنف نے خاتمے کے اشعار میں سال تالیف یوں بتایا ہے :—

" سال ہے ' نغمۂ صوفی ' اس کا " - (۱۲۸۱) -

مصنف کے خالہ زاد بھائی حضرت شاہ خلیل الدین جوش کے کچھ اردو شعر تقریظ اور تاریخ کے طور پر اور ایک فارسی قطعۂ تاریخ اخیر میں درج ہے - اس کے بعد نثر بہ طور خاتمہ ہے جس کی آخری سطریں یہ ہیں -

> " بعد تمام خجستہ آموز گار ' سرامد شاعران روز گار ' سرتاج سخنوراں نامی ' استاد استادان فن خوش کلامی ' غریق رحمت ' مقیم جنت ' نواب نجم‌الدولہ اسد اللہ خان غالب المشتہر بہ مرزا نوشہ دہلوی کی نظر اصلاح سے سرمایۂ افتخار حاصل ہوا - نازش کو اعتبار حاصل ہوا - جیسا کہ خود عریضۂ اول کے سرنامے پر ساتھ قصیدۂ حمیدہ کے '

جو مشتمل بر استدعاے تلمذ تھا ' جناب غفران مآب کو لکھہ چکا ہوں :

ایں دیدہ کہ کحل انمدے می خـواهد
" غالب " ! ز در تو مددے مي خواهد
عـلوان قبـالـۂ نـصیب " صـوفی "
از مهـر سلیمان سندے می خـواهد " -

یہاں سات شعر " قصیدہ حمیدہ " کے نقل کر کے یہ دو اردو رباعیاں بھی لکھی ہیں :—

(۱) ہیں شعر کے معرکے میں صفدر " غالب "
ہاتھہ ان کے ہے کھیت ' یہ ہیں سب پر غالب
اس نام کا پـاس ہے خدا کو ' " صوفی " !
پھر ہوں اسـدالله نـہ کیوں کر " غالب "

(۲) سب تیغ زباں سے انہیں پہچانتے ہیں
غالب وہ ہیں ' سب اہل سخن جانتے ہیں
یہ شـہر خـدا کے نام کی ہے بـرکت
لـوہا اسـد الله کا سب مـانتے ہیں -

ان چیزوں کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ " صوفی " کس درجے کے شاعر تھے اور " غالب " کي شاعری کی کیسی عظمت اُن کے دل میں تھی -

" لواءالحمد " کے ۳۳۰ شعروں میں سے صرف ۲۳ میں " غالب " نے رد و بدل کي ' ۱۶ پر صاد کیا - یہ سب شعر ان صفحات میں نقل کئے جاتے ہیں ' اس التزام کے ساتھہ کہ :—

(۱) جو شعر جس عنوان کے تحت میں ہے پہلے وہ عنوان درج کر دیا گیا ہے۔

(۲) جناب صوفی کی طرف سے جو شعر جس صورت میں مرزا کی خدمت میں بھیجا گیا تھا اُسی طرح درج کیا گیا ہے اُس کے بعد اصلاح کیا ہوا شعر یا مصرعہ ؛ مگر مزید وضاحت کے خیال سے اِصلاح یا وجہ اصلاح کے آخر میں کھلی دار خطوط کے اندر [غالب] درج کیا گیا ہے یا یہ کہ مرزا کی لکھی ہوئی وجہ اصلاح یا ضروری توضیح رقم کی گئی ہے۔

(۳) جس شعر پر غالب نے ایک یا دو صاد کئے ہیں اُس پر ایک یا دو صاد بنا دیے گئے ہیں۔

حمد

مصحف خلق ہے تصنیف اوس کی

سب یہ آیات ہیں تعریف اوس کی

ہے سب آیات میں تعریف اوس کی

[غالب]

تجھ پہ روشن ہے مری چشم اُمید

تجھ سے روشن ہو مری چشم سفید

(یہ شعر مرزا غالب نے قلمزد فرمایا) ۔

دے رسائی کہ یہ ہو عرش خرام

ذہن میرا کرے ملہم کا کام

اُلہام [غالب]

نعت

نوبت نعت نبی آئی ہے
خامہ سرگرم جبیں سائی ہے (م)

نور حق ، جلوۂ رب ، شان اِلٰہ
ہے تو بندہ مگر اللہ اللہ (م م)

اِک مقام ادنیٰ سا اُس کا قوسین
عرش و کرسی تہِ پا چوں نعلین

اس شعر کو مرزا نے قلمزد فرمایا اور یہ لکھا :—

" یہ شعر دو سبب سے کٹا ایک تو یہ کہ قوسین اور نعلین دونوں جگہہ تثنیہ کا " یے نون " ہے ؛ یہ قافیہ جایز نہیں - دوسرے یہ کہ عرش کی توہین ہے " [غالب]

خلق سے تھا وہ دلفروزِ مراد
" دل افروز " [غالب]
صبح کے ہونے سے ہے روز مراد (م)

ہے یہ روشن کہ جو ہو صبح نمود
پرتو مہر سے ہے اوس کا وجود (م)

پہلے سورج سے سحر ہوتی ہے
اوس کی آمد کی خبر ہوتی ہے (م)

اِس کے بعد یہ شعر تھا مگر قلمزد ہوا :—

باز چوں شمس کند جلوہ گري

بے فروغ است چراغ سحری

خاک تاباں کي نهو کحل بصر

نہ کھلے شاھد مطلب پہ نظر

" پڑے " [غالب]

پانوں کي جا سر تعظیم سے یاں

سر کے بل چلتے ھیں شاھان جہاں

اِس شعر میں مرزا نے ' پانوں ' کے آخري ' ن ' کو کاٹ دیا ھے اور لکھا ھے :—

" پانو قافیہ چھانو اور گانو کا ھے آگے اُس کے نون لکھنا غلط ھے مگر ھاں بصیغہ جمع یوں لکھا چاھئے : ' پانووں ' ۱۲ " - [غالب]

خضر کو خدمت شربت داري

اور موسیٰ کو عصا برداری

" شربت داری لفظ غریب ھے آبداري کا مرادف نہیں ھوسکتا ۱۲ " [غالب]

طرقوا گو تھی مسیحا کی زباں

یاتی بعدی اسمہ احمد تھا بیاں

دوسرے مصرعے کے مقابل غالب نے لکھا ہے :—

" تقطیع نادرست "

اور یوں اصلاح کی ہے :—

" آیت اسمہ احمد تھا بیاں" [غالب]

صاحب حسن خدا داد آیا

دیکھ کر جس کو خدا یاد آیا (م)

راہ میں اوس کے ہزاروں فرسنگ

رشک صد طور تھا ہر ریزۂ سنگ

" غیرت طور " [غالب]

شب معراج فلک سے گذرا

رتبۂ جن و ملک سے گذرا

" سرحد ملک ملک" [غالب]

مدعا تھا کہ بیاں سے نکلا (م)

دل میں بیٹھا جو زباں سے نکلا (م)

جُگ طبیعت کے جو دل سے ٹوٹے

چھکے عالم سے جہت کے چھوٹے

جگ طبیعت کے جو پو سے ٹوٹے

داد میں چھکے جہت سے ٹوٹے

جناب صوفی صاحب نے دونوں شعروں کو مرزا کی خدمت میں بھیجا تھا - مرزا نے پہلے پر صاد کیا اور دوسرے کو قلمزد فرمایا -

---

درمیاں پردۂ آواز نہ تھا
نغمے دلکش تھے مگر ساز نہ تھا (م)

بشر اس راز سے کیا ماہر ہو
روح الاعظم پہ نہ جب ظاہر ہو
" روح اعظم " [غالب]

مناجات

صوفی اب وقت مناجات کا ہے
واسطہ قبلۂ حاجات کا ہے
" سامنا " [غالب]

حلیہ شریف

فکر کو رتبۂ معراج ہے آج
ناطقہ کی شب قدر آج ہے آج (م)

قد اقدس

قد بر جستہ نہ کوتہ نہ دراز
نخل بے سایہ سراپا اعجاز (م)

ہمہ تن جلوۂ رعنائی ہے
سر بسر طلعت زیبائی ہے
" عالم زیبائی " [غالب]

حکایت

نسل سے اوس کی کئی کرسیوں تک

"پشتوں" [غالب]

ویسی ہی عطر کی آتی تھی مہک

ابروے مقدس

سبز اِک رگ تھی میان ابرو

تھی وہ اِک تیر کمان ابرو (م)

چشم مقدس

غیرت طور ہو نامہ میرا

شجر نور ہو خامہ میرا (م)

گاہ آواز الم نشرح لک

گہ صداے و رفعنا ذکرک (م)

اس میں جب نعت کا سردا ہوئے

کیوں نہ اردو یہ معلی ہوئے (م)

موج زن بحر کہ ہے آب حیات

"بحر سے" [غالب]

خضر خامہ ہے سیاہی ظلمات

دھن مبارک

تھی فراخی مگر انداز کے ساتھ
تھی فراخی عجب انداز کے ساتھ
روح داؤد تھی آواز کے ساتھ

شعر کا پہلا مصرع دو طرح تھا - حضرت غالب نے 'عجب' کا لفظ قلمزد فرمایا اور 'مگر' کو رھنے دیا -

---

سمجھے ھنگام سخن نکتہ شناس
معنی فیہ شفاء للناس (م)

شانہ معلیٰ

حق نے دی اون کو شہنشاھی دیں
کی عطا مہر نبوت کی نگیں
" سونپ کر مہر نبوت کا نگیں " [غالب]
" نگیں اور نگینہ مذکر ھے مونث نہیں " [غالب]

پاے دل نشیں

السلام اے نظر رحمت حق
السلام اے اثر رحمت حق (م)

ہم ھیں یا گوشۂ محرومی ھے
سخت مغمومی ھے مغمومی ھے
" سخت محرومی و مغمومی ھے " [غالب]

عاصیوں کے جو یہ دولت ھو نصیب

'' کو '' [غالب]

منہ تکیں نیک تماشا ھو عجیب

نعت جو لکھی ھے اے پاک نبی

معترف ھیں کہ ھوئی بے ادبی

'' معترف ھوں '' [غالب]

چند دکھنی پہیلیاں

از محمد نعیم‌الرحمان - ایم - اے

دکھنی ' یعنی جنوبی ' دکھن (سنسکرت دکشن ' جنوب) سے صفت نسبتی ہے - شمالی ہندوستان میں عموماً " دکھن " براعظم ہند کے اُس حصے کے لیے استعمال ہوتا ہے جو طبیعی لحاظ سے ایک جزیرہ نما ہے اور نقشے میں ایک معکوس مثلث کی شکل میں رو نما ہوتا ہے - اس کا ایک زاویہ راس کماری ' ملک ہند کی جنوبی انتہا ' ہے - اس کا قاعدہ شمال میں بندھیا چل پہاڑ کے سلسلے ' مغرب میں نربدا اور تاپتی کی اور مشرقی سمت میں مہا ندی اور گوداوری کی وادیوں اور ان کے نشیب سے مل کر پیدا ہوتا ہے ؛ اور اس کے دو ضلعے مشرقی گھاٹ اور مغربی گھاٹ ہیں - اہل پرتگال سلطنت بیجا پور کو " دکھن " کہتے تھے - بعد میں ' انگریزوں کے محاورے میں اس کا اطلاق اس مرتفع علاقے پر ہونے لگا ؛ جو نربدا اور کرشنا دریاؤں کے درمیان واقع ہے اور جس میں حیدرآباد (دکن) بھی شامل ہے - [1]

غرض یہ کہ " دکھنی " سے مراد " جنوبی ہند کی زبان " ہے ؛ گو اس ملک کے باشندوں کو بھی دکھنی کہا جا سکتا ہے ' اور کہا جاتا ہے - لیکن اس مقام پر اس کی کچھ تشریح کردینا مناسب ' بلکہ ضروری ' معلوم ہوتا ہے ' کیوں کہ مخصوص زبان یا بولی کے معنی میں بھی اس کے مختلف مفہوم ہیں - مثلاً ' چھوٹا ناگپور کے لوگ اُڑیا زبان کو

[1]—مدراس پریزیڈنسی اڈمنسٹریشن رپورٹ -

دکھنی کہتے ہیں ؛ صوبجات متحدہ کے باشندے (بالخصوص پورب کی طرف) صوبۂ متوسط کے محاورے کو دکھنی سے تعبیر کرتے ہیں ؛ جنوب مغربی پنجاب میں جمہوری بولی کو دکھنی یا دکھندی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ؛ گجرات میں مرہٹی زبان کو دکھنی کہا جاتا ہے - اسی طرح اس اصطلاح کا اطلاق نہ صرف حیدرآباد دکن کی اکثر آبادی کی ' بلکہ جنوبی ہند (یعنی دراوڑی قوم کا وطن ' جس میں کل احاطۂ مدراس کے علاوہ میسور ' تراونکور اور کوچین کی ریاستیں اور کرگ کی کمشنری بھی شامل ہے) کے اکثر مسلمانوں کی اُس زبان پر بھی ہوتا ہے ' جو اُردو (یا بقول گریرسن کے " ہندستانی ") زبان ہی کی ایک بولی ہے - اور یہی آخری " دکھنی "— خاص کر وہ بولی کہ جو احاطۂ مدارس اور میسور وغیرہ میں مستعمل ہے — وہ دکھنی ہے جس سے اس وقت مجھے بحث ہے ' اور جس کی چند پہیلیاں ناظرین کے سامنے پیش کرنا میرا مقصد ہے - یہ بولی دکھنی (تھہ تلفظ کے ساتھ [۱]) اور دکنی کے نام سے موسوم ہے - بہر حال ان سب تلفظوں یا ناموں سے مراد ایک ہی بولی ہے ' اور یہ بولی آج بھی جنوبی ہند کے ایک نہایت وسیع رقبے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے -

دکھنی اپنی عام اور وسیع کیفیات کے لحاظ سے اردو سے بہت زیادہ مشابہ ہے - البتہ تفصیلی کیفیات میں اردو کے محاورے اور صرف و نحو کے قواعد میں وہ ضرور اُس سے مختلف ہے ؛ اور یہی سبب ہے کہ اُسے محض ایک بولی کی حیثیت دی جاتی ہے ' زبان نہیں سمجھا جاتا - مگر گریرسن اسے اُردو زبان کی ایک " مسلمہ صورت " تسلیم کرکے

[۱]—یعنی کھ کے سکون ' یا تشدید اور زیر ' یا محض زیر کے ساتھ : حرف دال پر ہر صورت میں زیر ہی بولا جاتا ہے -

" ریختہ " اور " ہندي " کي طرح اُس کا ایک وجود تسلیم کرتا ہے -
حقیقت یہ ہے کہ اگر اُن تمام ادبیات کو دیکھا جائے ' جو نثر اور شعر میں
مختلف مضامین پر دکھنی میں پیدا ہو چکی ہیں—عام اس سے کہ
وہ کیسی ہی ہوں اور مقابلتاً کیسي ہی کم ہوں--تو گریرسن کے اس
قول کو تسلیم کرنا پڑتا ہے ' اور اسے بھی نہ بھولنا چاہیے کہ گریرسن خود
اردو کو بھی " ہندستانی " کی ایک صورت قرار دیتا ہے ' اور وہ صورت
بتاتا ہے "جو فارسی خط (یعنی نستعلیق) میں لکھی جاتی ہے '
اور جس کے الفاظ کے ذخیرے میں فارسی (اور عربی) الفاظ بکثرت
پائے جاتے ہیں [۱] " - بالکل یہی کیفیت دکھني کی بھی ہے کہ اُس
میں بھی فارسی اور عربی کے الفاظ بکثرت پائے جاتے ہیں ' گو یہ صحیح
ہے کہ اردو کے مقابلے میں اُن کي تعداد کم ہے - دکھنی اور اردو میں
فارسي (اور عربي) الفاظ کي اس کمی اور کثرت کا سبب دریافت کر
لینا کچھہ مشکل امر نہیں ہے ؛ کیوں کہ یہ صاف ظاہر ہے کہ شمالي
ہندوستان میں اردو کو فارسي سے جس قدر زیادہ اور قریب کا سابقہ رہا
ہے ' اُتنا دکھنی کو جنوب میں نہیں رہا - یہي سبب ہے کہ بمقابلہ
اردو کے دکھنی میں ہندوستانی ' یعني ملکی ' زبان کا جزو زیادہ شامل
ہے اور فارسی (اور عربی) کا جزو نسبتاً کم ہے -

اس موقع پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ کسی قدر تفصیل کے
ساتھہ یہ بتا دیا جائے کہ بعد کے صفحوں میں دکھنی زبان
سے کیا مراد ہے ' اور اُس کی نوعیت اور خصوصیات کیا ہیں - دکھنی
زبان مدراس دکن (یعنی مدراس کا احاطہ ' مع ٹراونکور ' میسور
اور کوچین کی ریاستوں ' کرگ کي کمشنري اور مالابار کے) کے اُن

[۱]—گریرسن ' لنگو اسٹک سروے آف انڈیا ' جلد ۹ -

مسلمانوں (اور مرهٹہ قوم کے چند غیر برهمن لوگوں) کی بولی هے ' جو اپنے آپ کو دوسری مسلمان قوموں (مثلاً لبے ' [۱] راوتر ' مرکایر ' چولیا اور ماپلا [۲]) سے ممتاز کرکے " دکھنی " کہتے هیں - یہاں اس کی تفصیلی بحث کا موقع نہیں هے ' لیکن حقیقت یہ هے کہ یہ " دکھنی " قوم شمالی هند کے اُن باشندوں اور مرهٹہ قوم کے ان افراد کی اولاد هیں جو وقتاً فوقتاً شمالی فوجوں میں اور اُن کے ساتھ اس جنوبی علاقے میں پہنچے اور وهیں آباد هوگئے - اس کے مختصر سے ثبوت کے لیے غالباً یہ کافی هوگا کہ ایک طرف تو پٹھان اور ترک قوم کے بہت سے خاندان اب بھی وهاں موجود هیں ' دوسرے یہ کہ " دکھنی " میں ایسے بہت سے الفاظ اور محاورے آج تک بولے جا رهے هیں ' جو یا تو خالص مرهٹی زبان کے هیں یا اُس سے ماخوذ هیں - بهر حال یہ ظاهر هے کہ اس قوم کے معزز آبا و اجداد اپنے همراہ شمالی هند کے اطوار اور آداب کے ساتھ ساتھ زبان بھی لے گئے تھے ' اور یہ بہت بڑا سبب اس امر کا هے کہ " دکھنی " لوگوں کی مادری زبان وهی " هندوستانی " زبان هے - لیکن یہ کیوں کر هوسکتا تھا کہ وہ اپنے گرد و پیش کی دراوڑی اقوام اور اُن کی زبان کے اثر سے بالکل محفوظ رهتے - هر وقت کے تعلقات کا یہ لازمی نتیجہ تھا کہ ان تمام " دکھنی " خاندانوں نے جہاں اور جس جس داوڑی قوم کے ساتھ بود و باش اختیار کی ' اُن کی بولی اور اُن کے محاورے اور لب و لہجہ نے بھی

---

[۱]—بلکہ اس سے بہتر اور زیادہ صحیح تلفظ لوے هے -

[۲]—جو انگریزی محاورے میں (بگڑ کر) موپلا هوگیا هے - ماپلا قوم کی زبان ملیالم (یعنی مالا باری) هے ' جس میں عربی کے الفاظ بکثرت شامل هیں ' کیوں کہ باپ کی نسبت سے یہ قوم عربی اصل سے هے - ان کے علاوہ اور غیر دکھنی مسلمان ' جن کا یہاں ذکر هوا هے ' تامل (اصل میں تمڑ) بولتے هیں ' جو ان کی مادری زبان هے -

اُسي قوم کی زبان کے اثر کو قبول کر لیا - چنانچہ مدراس دکن کے تمام علاقے میں مختلف مقامات پر '' دکھنی'' بولی تامل ' تلوگو ' ملیالم ارر کنڑی زبانوں کے ہمدوش رہ کر اُن کے رنگ میں رنگ گئی ہے اور دکھنی بولنے والے بالکل اپنی خاص ملکی دراوڑی زبان کے لہجے میں گفتگو کرتے ہیں - مگر دکھنی کی خاص شان ہر مقام پر جوں کي توں باقي ہے ' اور ہر مقام کا '' دکھني '' ایک دوسرے کی گفتگو اور محاورے کو خوبی اور آسانی کے ساتھ سمجھ سکتا ہے - ان چاروں دراوڑی زبانوں میں تامل اور تلوگو کا اثر زیادہ نمایاں ہے ' کنڑي کا اُن سے کم ' اور ملیالم کا قریب قریب برائے نام - یہ اثر خصوصیت کے ساتھ اس رنگ میں جلوہ گر نظر آتا ہے کہ ایسے ''دکھني'' الفاظ اور محاوروں کی ایک خاصی طویل فہرست اس قسم کی تیار کی جا سکتي ہے ' جن کو بالکل دراوڑي (مثلاً تامل یا تلوگو) الفاظ اور محاوروں کا '' اردو '' ترجمہ کہنا چاہیے - ان ملکی زبانوں کے بعد جس زبان کا اثر دکھنی نے قبول کیا ہے وہ انگریزي ہے - اس میں وہ ہندوستان کی اور تمام زبانوں اور بولیوں کے ساتھ برابر کي شریک ہے - بلکہ یہ ایک حیرت انگیز امر ہے کہ انگریزی زبان اور محاورے کا اثر جس قدر زیادہ خود تامل اور تلوگو پر پڑا ہے ' اس سے دکھنی بڑی حد تک محفوظ ہے ' حالانکہ یہ بھی اسی صوبے (مدارس) کی ایک زبان ہے جسے ' بہ‌نسبت ہندوستان کے دوسرے صوبوں کے ' انگریز قوم اور اُس کی زبان سے زیادہ طویل تعلق اور سروکار رہا ہے !

یہ تو دکھنی کی خصوصیات کی عام کیفیت ہے - صرف و نحو کے قواعد کے اعتبار سے دکھني زبان گو اردو سے پورے طور پر متفق اور متحد نہیں ہے ' لیکن بڑی حد تک اُس سے مشابہ ہے - اس موقع پر بعض

ضروري اختلافات کا بیان نہ صرف دلچسپی کے لحاظ سے ' بلکہ اس خیال سے بھی ضروري معلوم ہوتا ہے کہ ان کو سمجھ لینے سے پہیلیوں کے سمجھنے اور ان کی خوبیوں کی داد دینے میں بہت کچھ مدد ملے گی - سر جارج گریرسن نے اپنی معرکۃالارا کتاب " للگو اسٹک سروے آف اِنڈیا " (جلد ۹) میں دکھنی زبان اور اُس کي خصوصیات سے بہت اچھی اور مفید بحث کی ہے - لیکن اس تمام بحث کے مطالعے میں یہ خیال رکھنا چاہیے کہ گریرسن نے دکھنی کے متعلق جو کچھ لکھا ہے ' اُس کا ہر ہر حرف لازمی طور پر مدراسي دکھنی کے لیے درست نہیں ہے اور نہ اُس پر پوري طرح اس کا اطلاق ہوتا ہے - لہذا یہ ضروري ہے کہ مدراسی دکھنی اور دوسری دکھنی بولیوں میں نہایت احتیاط سے تمیز کی جائے -

اردو اور دکھنی میں اسموں کی جمع بنانے کے قاعدے میں بڑا فرق یہ ہے کہ دکھنی میں ہر اسم کی جمع بنانے کے لیے (عام اس سے کہ وہ اسم کسی اور زبان سے آکر دکھنی میں شامل ہوگیا ہو ' عام اس سے کہ وہ اسم مذکر ہو یا مونث) اُس کے آخر میں " اں " (الف اور نون غنہ) لگا دیتے ہیں ؛ حالانکہ اردو میں مذکر اور مونث اسموں کی جمع مختلف صورتوں سے آتی ہے - اردو کی جمع حروف جار کے عمل سے اپنی صورت بدل دیتي ہے ' مگر دکھنی میں ایک ہی صورت قائم رہتی ہے - علاوہ اس کے اردو میں اسم ' جمع کی صورت میں بھی ' اپنی جنس (یعنی تذکیر یا تانیث کی صفت) کو قائم رکھتا ہے ' مگر دکھنی میں ہر اسم ' عام اس سے کہ واحد صورت میں مذکر ہو یا مونث ' جمع کی صورت میں آکر مذکر ہو جاتا ہے : [۱] مثلاً " عورتیں گئیں "

---

[۱]—یہ ایک دلچسپ امر ہے کہ عربی زبان میں ' اس کے بالکل برعکس ' یہ قاعدہ ہے کہ ہر جمع جنس کے لحاظ سے مونث تصور ہوتی ہے (کل جمع مونث) -

ذو دکھنی میں " عورتاں گئے " اور " کتابیں رکھی تھیں " کو " کتاباں رکھے تھے " کہا جائے گا - جمع کے اس قاعدے سے اعزازی جمع بھی مستثنٰی نہیں ہے : " والدہ صاحبہ آئے تھے " اور " بیگم صاحبہ گئے " کہا جائے گا نہ کہ " آئی تھیں ' یا " گئیں " -

ضمائر نفسی کے لئے جہاں اردو میں اپنا ' اپنے اور اپنی غائب ' مخاطب اور متکلم تینوں صیغوں میں اُس کا اور اُن کا ' تیرا ' تمہارا ' میرا اور ہمارا کی جگہ استعمال ہوتے ہیں ' دکھنی میں اپنا ' اپنے اور اپنی محض تمہارا ' تمہارے اور تمہاری (صحیح دکھنی ' تمارا ' تمارے ' تماری) کی جگہ استعمال ہوتے ہیں ' مثلاً : " تمیں اپنا کام دیکھو " (تم اپنا کام کرو) " اپنی بات نیاری " (تمہاری بات اور ہے) اور " اپنے گاؤں میں کتے گھراں " (تمہارے گاؤں میں کتنے گھر ہیں ؟) - لیکن ان سب فقروں میں اپنا ' اپنے اور اپنی کی جگہ " تمارا ' تمارے اور تماری " کہنا بھی بالکل صحیح ہوگا - باقی سب حالتوں میں بدستور " اُس ' اُن (کا ' کے ' کی) ؛ تیرا ' تیرے ' تیری ؛ میرا ' میرے ' میری ؛ ہمارا ' ہمارے ' ہماری " ہی استعمال ہوتا ہے -

ایک اور بڑا اور واضح فرق اردو اور دکھنی میں علامت فاعلی (نے) کے استعمال میں نظر آتا ہے - دکھنی میں یہ علامت کسی فعل کے ساتھ استعمال نہیں ہوتی ' حالانکہ اردو میں سوا چند خاص افعال کے ہر متعدی فعل کے ساتھ اس کا استعمال ضروری ہے - قدیم اردو میں "نے" استعمال نہیں ہوتا تھا ؛ دکھنی نہایت وضعداری کے ساتھ اس قدیم طرز عمل پر اب تک کار بند ہے - اس میں شک نہیں کہ دکھنی کے شاعر اور نثر نگار کہیں کہیں " نے " استعمال کر جاتے ہیں ؛ لیکن یہ استعمال

زیادہ تر (اردو کے لحاظ سے) بے محل اور بھدا ہوتا ہے ' مثلاً وہ یوں کہیں گے کہ " اُس نے کہی " (= اس عورت نے کہا) یا " لوتے نے لو " (= لوتا لو) ! مثال کے طور پر نواب غلام غوث خاں بہادر (متوفی سنہ ۱۲۷۲ ہجری) المتخلص بہ " اعظم " نواب کرناٹک و مدراس کے اشعار ملاحظہ ہوں ۔ [۱] یا تو وہ یوں فرماتے ہیں کہ :—

عشق میں یـار کے دل اپنا لگاکـر دیکھا
خوب اس شمع کو میں نے بھی جلاکر دیکھا

اور یا اُسی غزل میں یوں بھی فرماتے ہیں کہ :—

سلسلہ برق کو پہنچا ہے دل سوزاں سے
دفتـر داغ کے میں نے جو اُٹھا کـر دیکھا
ایک قطرے کو مرے اشک کے پہنچا نہ کبھی
تو نے اے ابـر کئی سیل بہا کر دیکھا

ایک اور جگہ ہے کہ :—

کیا ادا احساں زباں اس تیر مژگاں کا کرے
مارے دم ہے دل نے جس کے عہد میں منصور کا

افسر اورنگ‌آبادی کا قول [۲] ہے کہ :—

بے ہوش دیکھ یار نے افسر کو کہ اُٹھا
اس ناتواں کے چہرے پہ چھرکو گلاب کو

اس " نے " کے نہ ہونے کا لازمی طور پر یہ نتیجہ ہوا کہ دکھنی فقرے میں فعل ' عدد اور جنس کے لحاظ سے ' ہمیشہ اپنے فاعل کی پیروی

[۱]—" دکن میں اردو " از نصیرالدین ہاشمی ' صفحہ ۵۹ ' ۶۰ ۔
[۲]—ایضاً ' صفحہ ۱۰۸ ۔

کرتا ھے ' عام اس سے کہ مفعول عدد اور جنس کے اعتبار سے کچھ ھی ھو ' مثلاً : " میں کتاب پڑھا (مرد) یا پڑھی (عورت) " اور " میں انار کھایا (مرد) یا کھائی (عورت) " -

قدیم دکھنی کا [۱] " ھور " (اردو ' ھندی " اور ") آج کل بہت ھی کم استعمال ھوتا ھے - اس کی جگہ اب " بھی " [۲] بولا جاتا ھے ' جیسے : " میں بھی تمیں " (میں اور تم) - اس " بھی " سے ایک اور کام یہ لیا جاتا ھے کہ اسے اسم عدد کے آخر میں بڑھا کر تاکید اور تخصیص کے معنی پیدا کرتے ھیں ' جیسے : دو بھی (دونوں) ' چار بھی (چاروں) اور آٹ بھی (آٹھوں) وغیرہ -

اسمائے اعداد میں دکھنی اس امر میں اردو سے ممتاز ھے کہ گو اُس نے بیس تک کے عدد کے لئے وھی نام باقی رکھے ھیں جو اردو اور ھندی میں رائج ھیں ' مگر اس کے بعد سوا تیس ' چالیس ' پچاس ' ساٹھ...... سو کے ' باقی درمیانی عددوں کے لئے بیس پو ایک ' [۳] بیس پو دو ' بیس پو تین ' بیس پو چار... بیس پو نو ' اور اسی طرح ھر ایک دھائی کے درمیان میں ' استعمال کرتے ھیں ؛ اور اس میں شک نہیں

---

[۱]—شاعر مجرمی سنہ ۱۱۱۴ ھجری میں لکھتا ھے :

جتا حمد ھے سو خدا کوں چ ھے * ثنا ھور صفت بھی اسی کوں چ ھے
زباں ھور نظر دونوں مل بار ھو * چلے ھیں تماشے کو اک ٹھار ھو

(نصیرالدین ھاشمی کی " دکن میں اردو " صفحہ ۵۲) - اس کے علاوہ اور بہت سی مثالیں دی جاسکتی ھیں -

[۲]—اس لفظ کا ٹھیٹھ دکھنی تلفظ (اور بہت سے ھائے مخلوط کے الفاظ کی طرح) " بی " ھے ' اور " تو " (واو مجہول) " بھی " کے ساتھ مل کر بجائے " تو بھی " کے معنی " تبی " کی مخفف صورت اختیار کرتا ھے ' جیسے : " کیا تبی کر لیو " (جو کچھ چاھو کر لو) -

[۳]—زیادہ سنجیدہ طور پر بجائے پو کے پر استعمال ھوتا ھے -

کہ اس قدیم سادگی نے ان هندسوں اور عددوں کے کہنے اور سننے والوں کے لیے جو آسانی بہم پہنچائی هے وہ اردو اور هندی کے ناموں میں هرگز نہیں هے -

لفظ " هیں " کا دکھنی تلفظ " هیں " (یای معروف سے) هے - یہ لفظ جب ماضی قریب اور ماضی معطوفہ کے جمع کے صیغوں میں آتا هے تو اسی تلفظ سے آتا هے ' جیسے : آئے هیں ' آکو (یا آکر) هیں ' وغیرہ ؛ لیکن فعل حال کے جمع کے صیغے میں اس کی ہ گر جاتی هے اور محض نون غنہ اپنے قبل کی ماقبل آخر "ت" سے مل کر ادا هوتا هے ' اور ت پر زبر بولا جاتا هے ' جیسے : جاتیں (= جاتے هیں) ' آتیں (= آتے هیں) وغیرہ - اسی طرح " هے " کی ہ بھی (فعل حال میں) گر جاتی هے - نتیجہ یہ هے کہ جاتا هے ' آتا هے (وغیرہ) کا تلفظ کچھ اس طرح هوتا هے کہ جس میں ت کی حرکت کو نہ تو محض زبر کہا جاسکتا هے ' نہ الف - تحریر میں اسے ناقص طور پر "جاتے (جاتا هے) اور آتے (آتا هے) " سے ادا کیا جاسکتا هے ؛ لیکن حقیقت یہ هے کہ بغیر سنے پوری طرح سمجھ میں نہیں آ سکتا - اس وقت " هیں " کا ذکر هو رها تھا - اس لفظ کے اِس دکھنی تلفظ سے هی ظاهر هے کہ جس حالت میں یہ لفظ اکیلا هی استعمال کیا جائے ' تو نہ صرف یہ کہ اس کا تلفظ نہایت هی مشکل هے ' کیوں کہ بولنے والے کو ی کے بعد صرف نون غنہ کا اظہار کرنا پڑتا هے ' بلکہ سننے والے کو بھی پوری طرح فائدہ نہیں هوتا - نتیجہ یہ هوتا هے کہ ایسے موقعے پر " هیں " کی جگہ " هے " کہنا پڑتا هے - یہ کیفیت ایک مثال سے بآسانی واضح هو جائیگی : مثلاً " صاحب گھر میں هیں کیا ؟ " (کیا صاحب گھر میں هیں ؟) کے جواب میں اگر صرف " هیں " کہنا مقصود هو ' تو دکھنی میں " هیں " کی جگہ " هے " کہا جائے گا - اس طرح

تلفظ کے عیب اور سماعت کی تکلیف کی وجہ سے بجائے جمع کے واحد کا صیغہ استعمال کرنا پڑتا ہے ، مگر ایسے موقعے پر " ہے " کے معنی " ہیں " (جمع) کے ہی ہوتے ہیں -

بعض الفاظ یا مرکبات کو مخفف کرکے بولنا دنیا کی تمام زبانوں میں رائج ہے - مدراس دکن کی زبانوں میں یہ خصوصیت جس کثرت اور شدت سے تامل زبان میں پائی جاتی ہے اُس کی باقی تین بہنوں میں کم ہے - جو لوگ تامل سے واقف ہیں وہ خوب جانتے ہیں کہ اُس زبان کے الفاظ کی تحریری اور تقریری صورت میں کتنا کچھ فرق پایا جاتا ہے - دکھنی بھی اس خصوصیت سے مستثنیٰ نہیں ہے - لیکن اُس کے تمام مخفف الفاظ میں سب سے زیادہ دلچسپ ، معنی خیز اور نہایت کثرت سے استعمال ہونے والے الفاظ کتا (= کہتا) ، کتے (= کہتے ، کہتے ہیں) ، کتو (= کہے تو) اور ککو (= کر کو یعنی کرکے) ہیں - ان سب میں اصل صورت میں ہ اور ر کی تخفیف ہوئی ہے - اسی طرح جب لفظ کے آخر میں ئی ہو اور اس سے پہلے الف ہو تو وہ الف مخفف ہوکر محض زبر ، یا الف اور زبر کے بین بین ، کی صورت اختیار کر لیتا ہے ، جیسے : چڑئی (= چڑائی ، یعنی چڑھائی—فعل یا اسم) ، کڑئی (=کڑائی ، یعنی کڑھائی) وغیرہ - اسی میں فعل حال کے الف اور ی کے اُس تلفظ کو بھی شامل کر لینا چاہیے جس کا ذکر ابھی اوپر کیا گیا ہے -

اردو کا حرف تخصیص " ہی " دکھنی میں محض ایک ساکن چ کی صورت میں نظر آتا ہے - یہ ساکن چ اسم ، ضمیر ، اسم عدد ، اور فعل کے آخر میں لگا دی جاتی ہے ، جیسا کہ ذیل کی مثالوں سے واضح ہوگا :—

(ا)—اسموں کي مثالوں : کاغذ چ ' کھانا چ ' حسینچ ' آدمیانچ
(= کاغذ ھی ؛ کھانا ھی ' حسین ھی ' آدمی (جمع) ھي) -

(ب)—ضمیریں یوں آتی ھیں : ووچ (= وہ ھي ' غیر جاندار کے
لئے) ' اُنیلچ (وہ (انسان ' واحد مرد یا عورت) ھي) '
اُنونچ (وہ انسان ' جمع مرد یا عورت) ھی) ' توچ
(توھی) ' تمیلچ (تم ھی) ' میلچ (میں ھی) ' همیلچ
(همھی) -

(ج)—اسماے اعداد کي مثالوں : ایکچ ' دوچ ' آٹھچ ' سوچ
(= ایک ھی ' دو ھی ؛ آٹھ ھی ' سو ھی) وغیرہ -

(د)—افعال کي تخصیص کی مثالیں یہ ھیں : جاتا چ نیں
(جاتا ھی نہیں) ' ماریاچ تھا (مارا ھي تھا) - عموماً ان
ھی افعال کے ساتھ اس تخصیصی چ کا استعمال ھوتا ھے -

اسي طرح " کا ' کے ' کي ' کو (واو معروف سے) ' میں ' سے ' تلک
(واضح ھو کہ دکھنی میں لفظ تلک اب بھی متروک نہیں ھے) ' پر
(جس کی دکھنی صورت " پو " ھے) ' والا " کے آخر میں بھی یہ چ آتی
ھے - اسی طرح یاں اور واں (یہاں ' وھاں) کے آخر میں بھی آتی ھے -
مرکب صورت میں یہ سب الفاظ " کاچ ' کوچ ' میلچ ' پوچ ' والاچ '
یانچ " (یعنی.........ھی کا ؛ ھی کو ' میں ھی ' ھی پر ' والاھی ' یہیں)
وغیرہ ھوجاتے ھیں -

دکھنی زبان کی ایک اور نمایاں اور دلچسپ خصوصیت یہ ھے کہ
اُس میں بہت سے الفاظ میں خفیف حرکت کو اشباعی صورت میں اور

اشباعی حرکت کو خفیف صورت میں بولا جاتا ہے ' مثلاً : عربی لفظ حصیر دکھنی میں " ہاسر " اور عروس " آرس اور آرز " ہوگیا ; اور انگریزی لفظ سلائس (slice) محض " سلس " رہ گیا ہے !

حروف ہجا کے تلفظ کے لحاظ سے دکھنی اس امر میں اردو سے بالکل مشابہ ہے کہ اُس میں ث ' س اور ص بالکل س کی طرح ; ت اور ط محض ت کی طرح ; ذ ' ز ' ض ' ظ سب کو ز کی طرح ; ع کو ہمزہ (یا الف [۱]) کی شکل میں ; اور ح کو ہ کی طرح ادا کیا جاتا ہے - لیکن ق کے تلفظ میں یہ فرق ہے کہ (عربی کے اچھے عالموں کے سوا) عموماً سب لوگ اُسے خ کی طرح ادا کرتے ہیں - حروف کے ناموں میں تمیز کرنے کے لئے انہوں نے یہ قابل تعریف طریقہ اختیار کر رکھا ہے کہ ح کو " ھے " (ہ کے زبر سے) اور ہ کو " ہے " (یای مجہول سے) کہتے ہیں ; اسی طرح خ کو " خے " اور ق کو " خاف " کہتے ہیں -

دکھنی زبان کے افعال میں سب سے زیادہ نمایاں حیثیت ماضی مطلق کی ہے ' جس کے آخری الف سے پہلے ی کا آنا ضروری ہوتا ہے ' مثلاً : کرتا سے کیا اور کریا دونوں ہیں ; بولنا سے بولیا ' رکھنا سے رکھیا ' کھولنا سے کھولیا ' ہنسنا سے ہسیا ' وغیرہ ماضی مطلق کی صورتیں ہیں - لیکن الف سے قبل کی اس ی کا تلفظ دکھنی اور پنجابی کے لئے مخصوص ہے - اس کی نوعیت کچھ ایسی ہے کہ نہ وہ صاف طور پر ی معلوم ہوتی ہے ' نہ محض الف ; بلکہ کچھ اس طرح پر ہے کہ

[۱]—میں نے یہاں الف اہل اردو کے مزعومہ مفہوم میں استعمال کیا ہے ' حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خود عربی میں الف محض فتحہ (زبر) کی اشباعی کیفیت کا نام ہے ' جس کے اظہار کے لئے اسے تحریر میں استعمال کیا جاتا ہے - اس لحاظ سے الف حرف ہوگیا ہے ' ورنہ وہ محض ایک حرکت ہے -

اس ي سے قبل کے حرف کو ایک خاص انداز سے هلکا سا جھٹکا دیا جاتا هے ' جس سے ي کی ایک خفیف سی شان پیدا هو جاتی هے - البتہ آهستگی یا توقف اور تامل کے ساتھ بولتے هوئے یہ ي کسی قدر نمایاں هو جاتی هے - شعر میں جب ماضی مطلق آتا هے ' تب بھی اس کا یہی معمولی تلفظ هوتا هے - بظاهر ایسا معلوم هوتا هے کہ اس ي کے سبب سے مصرعے کی بحر میں فرق پڑ رها هے یا سکتہ واقع هو رها هے ؛ لیکن صحیح دکھنی تلفظ کیا جائے تو عموماً یہ کیفیت نہیں پیدا هوتی - میں نے عموماً اس لیے کہا کہ دکھنی شاعر عموماً اس امر کي زیادہ پرواہ نہیں کرتا کہ اُس کا مصرعہ بحر کے لحاظ سے پورا اُترتا هے یا نہیں - مصرعوں کا بڑا یا چھوٹا هو جانا یا اُس میں سکتہ پڑنا ایسے امور هیں جن کو دکھنی شعرا کے هاں کچھ زیادہ اهمیت حاصل نہیں هے - گو یوں کہنا چاهیے کہ اس لحاظ سے دکھنی شاعر عربی طرز کي پیروی کرتا هے ' جہاں ایک هی شعر کے دو مصرعوں کی بحروں میں خفیف سا زحافی فرق قابل اعتراض نہیں خیال کیا جاتا - اردو اور فارسی کا شاعر اس تسامح کو نہایت تکلیف سے برداشت کرتا هے ' وہ دکھنی اور عربی شاعر سے زیادہ تنگ‌دل اور بخیل هے - خیر ' یہ تو محض ایک جملہ معترضہ تھا ' حقیقت یہ هے کہ الف سے قبل کی ي کا ایسا تلفظ هر موقع پر اسی طرح ادا هوتا هے ' اور سنسکرت کي اسی قسم کی ي سے بہت کچھ مشابہت رکھتا هے - مثال کے لیے دکھنی شاعر غواصی [۱] کے دو شعر پیش کرتا هوں :

سدا کسب میرا سو اخلاص کر
ترے خاص بندیاں میں ملنج خاص کر

[۱] —" دکن میں اردو " از نصیرالدین هاشمی ' صفحہ ۲۵ -

(اس میں بلدیاں جمع ھے بلدہ کی : اور منجے = مجھے) -

جو توفیق پاکر جو بولیا تمام
مبارک گھڑی میں کیا میں تمام

آج کل کے دکھنی شاعر عموماً اس خالص دکھنی ماضی مطلق اور دکھنی جمعوں سے احتراز کرتے ھیں - بلکہ یوں کہنا چاھیے کہ اب انہوں نے اپنے خاص محاورے میں شعر کہنا ترک کرکے اردو کو اپنے اظہار خیال کے لئے اختیار کرلیا ھے - اور اس میں شک نہیں کہ اس سعی میں وہ بہت کچھ کامیاب ھو رھے ھیں - البتہ چھوٹے طبقے کے شاعر (یا متشاعر) عام مذاق کی جو چیزیں تصنیف کرتے ھیں ' وہ اب بھی دکھنی محاورے ھی میں ھوتی ھیں - مگر ایسی تصنیفات کم ھوتی ھیں -

یہ ھے مختصر تفصیل ان چند خصوصیات کی جو دکھنی میں نمایاں طور پر نظر آتی ھیں - چوں کہ اس مختصر تمہید میں زیادہ تفصیل کی گنجایش نہیں ھے ' اس لیے اسی پر اکتفا کرنا مناسب ھے ؛ ان پہیلیوں کے مطالعے سے دکھنی کے الفاظ اور معانی کی اور خصوصیات بھی واضح ھو جائیں گی - اس باب میں مجھے صرف ایک اور خصوصیت بیان کرنی ھے ' جس کے بغیر یہ اجمال بھی غیر مکمل رہ جائے گا ' اور وہ دکھنی کی گفتگو اور بول چال کے عام لہجے اور طرز ادا کے متعلق ھے -

دکھنی بول چال اور لہجے کی ایک خصوصیت یہ ھے کہ اس میں ایک راگ کی سی کیفیت ھوتی ھے - یہی کیفیت اھل بہار کی گفتگو میں بھی ھے ' اور بہ نسبت دکھنی کے زیادہ لطیف ھے - جیسا کہ ھر

زبان کے لئے یہ عام قاعدہ ہے ' دکھنی بولنے والوں میں عورتوں کی زبان زیادہ صحیح ' لوچ دار اور پر ترنم ہوتی ہے - بعض بعض جگہ دکھنی لہجہ بہار کے لہجے سے مل جاتا ہے ' مگر عموماً اُس سے جدا ہے - آواز کا یہ اُتار چڑھاؤ ' گلے کا یہ استعمال کچھ دکھنیوں ہی کے لئے خاص ہے - اس کا اظہار تحریر میں مشکل ہے ' یہ صرف سننے سے تعلق رکھتا ہے - مختصر سی گفتگو میں تو اس کا امکان زیادہ نہیں ہے ' لیکن اگر کسی دکھنی سے کافی عرصے تک (خواہ ایک ہی وقت میں ہو) گفتگو کی جائے ' تو ایک اور خصوصیت یہ نظر آتی ہے ' کہ ان کے ہاں چند خاص خاص الفاظ اور جملے ہیں جو بار بار " تکیۂ کلام " کی طرح دہرائے جاتے ہیں - یہ " تکیۂ کلام " محض شخصی اور فردی نہیں ' کل قوم کی تقریر میں پائے جاتے ہیں ' اور اس میں شک نہیں کہ یہ دکھنی زبان کی حقیقی خصوصیات میں شامل ہیں - ایسے لفظوں اور جملوں کی ایک خاصی اچھی فہرست پیش کی جا سکتی ہے - ان میں سے اکثر یہ ہیں :—

" سو ؛ کیا ! کیا کتو (= کیا کہے تو ؛ یعنی ' میری مراد یہ ہے کہ) ؛ مالوم ؟ (= معلوم ؛ معلوم ہے ؟ ' سمجھے ؟) ؛ رہکر (اس میں رہ بالکل اُسی طرح مخلوط ہے جیسے اچھا میں چھ ' یا پھر میں پھ — دکھنی " رہ کو " = تب ' پھر) ؛ ککو (=دکھنی " کر کو " = کرکے) ؛ ککو بول کو (= ایسا کہہ کے ' کرکے—ایسا سوچنے ' سمجھنے یا کرنے کے بعد یا ایسا سمجھتے ہوئے) ؛ ہے نا (= ہے نہ—چوں کہ یہ بات اس طرح پر یا یوں ہے ' ایسا ہوتے ہوئے ' ایسی صورت یا حالت میں) ؛ باد ہے نا (=بعد ہے نا — اس کے بعد ' پھر ' پھر کیا ہوا ' پھر یہ ہوا کہ) ؛ ہوگا (=ہو گیا — خیر یہ تو ہوا ' یہاں تک

تو یہ ہوا) ؛ کیا بولے تو (= یعنی ' سمجھے ' میرا مطلب یہ ہے کہ) '
وغیرہ - یہ الفاظ اور جملے وہ ہیں جو ' جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا '
عموماً ہر دکھنی میں گفتگو کرنے والے کی بات چیت میں سنے جاتے ہیں '
ان کے علاوہ شخصی " تکیۂ کلام " کا تو ہر شخص مجاز ہے اور اُس کا
احاطہ نا ممکن - لیکن عجیب تر امر یہ ہے کہ یہ سب الفاظ وغیرہ اس
قدر شد و مد اور ایسی کثرت کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں ' اور ان کی
وجہ سے تقریر ایسی غیر ضروری طور پر طویل ہو جاتی ہے کہ غیر دکھنی
سننے والا تھوڑی ہی دیر میں عاجز ہونے لگتا ہے - ایک چھوٹی سی بات '
جو بمشکل تین منٹ میں ادا ہو سکتی ہے ' ایک ٹھیٹھ دکھنی بولنے
والے کے منہ میں پہنچ کر ضرور کم سے کم دس منٹ میں ادا ہوتی ہے -
وہ بولتے بولتے بار بار کچھ تامل کرتا ہے ' اور ان الفاظ میں سے کسی سے
(حسب موقع) مدد لےکر پھر آگے بڑھتا ہے ' اور اس طرح ایک تھکا دینے
والے طول سے کام لینے کے بعد کہیں اپنی تقریر ختم کرتا ہے - اُس کی
تقریر سننے کے دوران میں سننے والے کو کچھ ایسا محسوس ہوا کرتا ہے
کہ بولنے والے کے پاس اپنے خیال کے اظہار کے لیے کافی اور مناسب الفاظ
نہیں ہیں ' اور وہ اُن کو تلاش کرکے استعمال کرنے کے لیے بار بار چند
سیکنڈ کے لیے ان تکیہ کلامی لفظوں سے مدد لینے پر مجبور ہوجاتا ہے -
جہاں تک میں اس عجیب و غریب امر پر غور کرسکا ' اور جہاں تک میں
نے اس کا اندازہ کیا ' مجھے یہی معلوم ہوا کہ دکھنی زبان میں الفاظ کی
تعداد واقعی محدود اور ہر قسم کی ضروریات کے لیے نا کافی ہے - یہ کہنا
تو کسی طرح صحیح نہیں معلوم ہوتا کہ دکھنی زبان میں الفاظ ہمیشہ
سے ناکافی تھے ' کیوں کہ قدیم دکھنی شاعروں اور نثر نگار مصنفوں کی
تحریریں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لوگ قریب قریب ہر نوع کے

خیال کے اظہار کی قوت رکھتے تھے - لیکن اب یہ حال ہے کہ دکھنی بولنے والوں میں ایسے افراد روز بروز کم ہوتے جا رہے ہیں جو " عاقل نظر بلند " اور " عالم پناہ " جیسے مقبول عام دکھنی قصوں کی زبان کو پوری طرح سمجھ سکیں - البتہ پرانے بوڑھے اور بوڑھیاں ' جو اب تک موجود ہیں ' اور کم سواد یا جاہل لوگ ضرور ان پرانے محاوروں اور الفاظ سے آشنا ہیں اور ان منظوم قصوں کو (بہ نسبت تعلیم یافتہ لوگوں کے) زیادہ آسانی اور خوبی سے سمجھ سکتے ہیں - یہی سبب ہے کہ یہ قصے زیادہ تر ایسے ہی کم سواد لوگوں اور عورتوں میں زیادہ مقبول ہیں ' اور نہایت شوق و ذوق سے پڑھے جاتے ہیں -

اس کے دو ہی سبب ہوسکتے ہیں : ایک تو یہ کہ اِدھر ایک صدی یا اس سے کچھ ہی زاید سے مدراس دکن میں فارسی کا زیادہ دور دورہ رہا - انگریزوں کی آمد کے وقت اُسی کا زیادہ زور تھا ' اور لکھے پڑھے لوگ عموماً دکھنی کی طرف راغب نہ تھے ؛ دوسرے یہ کہ خود دکھنی بولنے اور لکھنے والے اُس کی طرف سے ایسے بےغرض اور لاپرواہ سے ہوگئے ' اور اب بھی ہیں ' اور دوسری زبانوں (بالخصوص اُردو) اور اُن کے محاورے کے استعمال میں مصروف اور غرق ہوکر اپنی زبان اور اپنے محاورے کی پرداخت سے ایسے غافل ہیں کہ بولتے وقت اُن کو الفاظ تلاش کرنے کی ضرورت لاحق ہوتی ہے - اور اس ضرورت کو وہ اس طرح رفع کرتے ہیں کہ اپنی گفتگو کے درمیان میں ان مذکور لفظوں اور جملوں کو بار بار استعمال کرکے تقریر کا سلسلہ جاری رکھتے ہیں - ادھر جب سے حیدرآباد دکن میں عثمانیہ یونیورسٹی قائم ہوئی ہے ' اور اُس نے اُردو زبان کو اپنے نصاب تعلیم کے لئے واحد ذریعہ قرار دے دیا ہے ' اس نے نہ صرف ممالک محروسہ سرکار نظام میں بلکہ مدراس دکن کے دکھنیوں میں بھی اُردو کی ایک نئی

روح پھونک دی ہے ؛ اور یہ روح ہر دکھنی کی تقریر اور تحریر میں کار فرما نظر آرہی ہے ۔ یہ ناممکن ہے کہ اس نئی روح اور اُس کی کیفیت سے ہر تعلیم یافتہ دکھنی متاثر نہ ہو - اور اس کا ایک بدیہی نتیجہ یہ بھی ہے کہ '' دکھنی '' محاورہ اب نہایت سرعت کے ساتھ اپنی زندگی کے دن ختم کرے اور بالآخر اپنا چولا بدل کر وہی شکل اختیار کرلے جو یہ جدید رو اُسے اختیار کرنے پر مجبور کرے - ایسی صورت میں یہ امر نہایت ضروری ہے کہ اس قدیم زبان کے آثار کو ایک مستقل اور پیہم کوشش کے ذریعے کم از کم کتابوں کے اوراق ہی میں محفوظ کردیا جائے - جامع عثمانیہ کے ہونہار طیلسانیوں نے یہ کام نہایت جوش اور خوش اسلوبی سے شروع کردیا ہے ' اور اس میں شک نہیں کہ وہ اپنی تحریروں سے اپنے ملک اور اپنی قدیمی زبان کی بہت بڑی خدمت کر رہے ہیں - ان کی نگاہ لطف سے مدراس دکھنی بالکل محروم تو نہیں ہے ؛ لیکن حق یہ ہے کہ انہوں نے اس طرف اب تک کافی توجہ نہیں کی ہے - اصل یہ ہے کہ یہ کام خود مدراس دکن کے نوجوانوں کا ہے ؛ اور آثار ایسے ہیں کہ وہ بہت جلد اس طرف متوجہ ہونگے -

ہر قوم کی ہستی کا احساس کرنے اور اُس کی زندگی کی کیفیتوں کو سمجھنے میں اس کی تاریخ کے علاوہ اُس کی روایات ' اُس کی زبان ' اُس کے قصے اور گیت ' اُس کی کہاوتیں ' مثلیں اور پہیلیاں بھی بہت کچھ مدد دیتی ہیں - آئندہ صفحوں میں دکھنی زبان کی پہیلیوں کا ایک مجموعہ پیش کیا جاتا ہے ' جس سے دکھنی قوم اور اُس کی زبان پر خاصی روشنی پڑتی ہے -

دکھنی میں پہیلی کو '' مسلا '' (عربی : مسئلہ) کہتے ہیں ' اور اُس کی جمع مسلے آتی ہے - دنیا کی اور سب زبانوں کی طرح دکھنی مسلے

بھی بالکل سادہ اور روز مرہ محاورے میں ھیں - یہ اُن بڑی بوڑھیوں کی زبان ھے ، جو ھر روز شب کو سونے سے پہلے اپنے پوتا پوتیوں اور نواسا نواسیوں کے ایک جھرمت میں بیٹھ کر پہیلیاں کہا کرتی ھیں اور اس طرح نہ صرف اُن کے لیے ایک دلبستگی کا سامان فراھم کر کے وقت کو ھنسی خوشی میں گزارتی ھیں بلکہ ان کی عقل و دانش بھی بڑھاتی ھیں ؛ اور وہ معصوم اِن پہیلیوں کو بوجھنے میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کے لیے جلدی جلدی اور نہایت جوش اور وثوق کے ساتھ جواب دیتے اور آپس میں جھگڑتے جاتے ھیں - یہ صحیح ھے کہ اِن پہیلیوں کی زبان اور محاورہ ایسا چست اور منجھا ھوا نہیں ھے جیسا کہ اُردو کی پہیلیوں کا ھوتا ھے - کہا جاسکتا ھے کہ اس قسم کا مقابلہ ھی کیوں کیا جاے ؛ ھر ایک زبان کی اپنی اپنی خصوصیات ھیں ، جو اُس کے ساتھ وابستہ ھوتی ھیں ، اور انھیں خصوصیات کے لحاظ سے یہ مطالعہ ھونا چاھیے - یہ کہنا بے جا تو نہیں ھے ، لیکن ان پہیلیوں کے مطالعے سے ضرور اس امر کا احساس ھوتا ھے کہ یہ بالکل ممکن تھا کہ ان کی زبان اس سے زیادہ چست، اور مربوط ھوتی - پہیلیوں کی عام شان ان دکھنی مسلوں میں بھی پائی جاتی ھے کہ ان میں اکثر قافیے سے کام لیا گیا ھے - لیکن اُس میں بھی اُسی شکایت کا موقع باقی ھے کہ جا بجا اس قافیہ پیمائی میں بہت کچھ ڈھیل ھے ، چستی کی کمی ھے - توریہ اور ذومعنی الفاظ کا استعمال بھی موجود ھے ، لیکن زیادہ نہیں ھے - اس کا یہ سبب نہ سمجھنا چاھیے کہ دکھنی میں ایسے الفاظ کا ذخیرہ نہیں ھے جو توریہ اور ایہام کے طور پر استعمال ھو سکیں ؛ بلکہ معلوم ایسا ھوتا ھے کہ دکھنی پہیلیاں بنانے والے اس کو تعقید اور گنجھلگ شمار کرکے زیادہ تر نظر انداز کر جاتے ھیں - ایک اور خصوصیت جو ان پہیلیوں میں نظر آے گی وہ یہ ھے کہ اکثر پہیلیوں میں ایک ھی بات کو دھرایا گیا ھے ، اور کسی قدر تبدیلی کے ساتھ وھی بات

بار بار کہی گئی ھے - جیسا کہ اوپر کہا گیا ھے ' دکھنی زبان اور اُس کی طرز ادا کی یہی کیفیت ھے کہ اُس میں تکرار زیادہ ھے ' اور یہی کیفیت ان پہیلیوں میں پائی جاتی ھے -

بہت ممکن ھے کہ بعض پہیلیوں کے متعلق پڑھنے والے یہ اعتراض کریں کہ اُن کی زبان یا اُن کا مضمون ' یا طرز ادا ایسا نہیں ھے جسے پورے طور پر سنجیدہ یا مہذب کہا جاسکے - مجھے تسلیم ھے کہ ایسی پہیلیاں ضرور اس مجموعے میں موجود ھیں - اور اس کی دو صورتیں ھیں : یا تو سادہ یا ذومعنی الفاظ میں اس نوع کی باتیں کہی گئی ھیں ' یا ایک مہمل سی بددعا اور کوسنے کے انداز میں - پہلی صورت کے متعلق مجھے صرف یہ عرض کرنا ھے کہ مجھے خود بھی حیرت ھے کہ بچوں سے اس قسم کی باتیں کیوں کی جاتی ھیں جو تہذیب اور متانت سے گری ہوئی ھوں کیوں کہ اس حقیقت سے تو کسی کو انکار نہیں ھو سکتا کہ پہیلیاں اصل میں بچوں ھی کے کان اور ذھن کے لیے وضع ھوتی ھیں نہ کہ عمر رسیدہ لوگوں کے لیے - حق یہ ھے کہ میں نے اس انتخاب میں اور بہت سی ایسی پہیلیوں کو حذف کر دیا ھے جن پر یہی الزام آسکتا تھا ' اور جو اس مجموعے میں شامل ھیں وہ بلا شبہہ کم ضرر ھیں اور انداز بیان میں بہت کچھ متین ھیں - رھی دوسری صورت ' یعنی بددعا اور کوسنے کا انداز ' اس کی ایک صاف وجہ یہ معلوم ھوتی ھے کہ اس طرح سننے والوں کو پست ھمتی سے روکنا اور معقول غور کے بعد جواب دینے پر برانگیختہ کرنا مقصود ھے اور بس - تاھم ایسی پہیلیوں کو پڑھنے اور سننے کے بعد لامحالہ یہ خیال آتا ھے کہ کیا اچھا ھوتا کہ معصوم ذھنوں کو اس لغویت اور تشدد سے محفوظ ھی رکھا جاتا - میں نے ایسی پہیلیوں کو اس مجموعے میں اس خیال سے شامل رہنے دیا ھے کہ دکھنی مسلوں کی یہ

ایک شان بھی نگاہ سے اوجھل نہ رہنے پائے - اس مجموعے میں ایسی پہیلیاں بھی ہیں ' جن کو پڑھنے اور ان پر غور کرنے کے بعد بھی کوئی معنی سمجھ میں نہیں آتے ' کیوں کہ اصل میں ان کے کوئی معنی ہی نہیں ہیں ' مگر یہ ضرور کہا جاتا ہے کہ یہ پہیلی فلاں مضموں کی ہے اور اس کی بوجھ یہ ہے ! اس طرح ایسی پہیلیاں بالکل چیستاں در چیستاں ہوکے رہ گئی ہیں - میں نے ان کو سمجھنے اورسمجھانے کی کوشش کی ہے ' مگر ایسے مقامات کے لیے ' کہ جہاں میں ان کے مطلب کو سمجھنے سے قاصر رہا ہوں ' سوا معافی طلب کرنے کے اور کیا عرض کرسکتا ہوں - ممکن ہے کہ پڑھنے والے ان کو حل کرسکیں - میں اس بارے میں اپنے شرح صدر کا منتظر رہوں گا -

بہر حال اس مجموعۂ نغز کے مطالعے سے ان پہیلیوں کی عام دل کشی اور دل آویزی کا اندازہ ہوگا ' اور اگر کہیں کوئی چیستاں پڑھنے والے کی طبع نازک کو ناگوار بھی گزرے تو کم از کم اس بنا پر ضرور معافی کے قابل ہوگی کہ یہ چیزیں عالم فاضل لوگوں اور بڑے بزرگوں کے لیے نہیں ہیں ' نہ وہ اس کا موضوع ہیں اور نہ خاص طور پر ان کے کانوں کے لیے بنی ہیں - ان سے روزانہ لطف اندوز ہونے والے زیادہ تر اور عمومی طور پر عورتیں اور بچے ہیں ' اور چھوٹے چھوٹے بچوں اور بچیوں کے لیے زیادہ نفاست اور نازک خیالی کی نہ صرف یہ کہ ضرورت نہیں ہے بلکہ یہ لطافت کی خوبیاں اور باریکیاں ان کی نازک طبیعتوں کی نسبت سے بھی اور وقت کے لحاظ سے بھی کچھ زیادہ مناسب نہیں ہیں - یہ پہیلیاں دکن (بلکہ صحیح تر ' مدراس دکن) کے بچوں ' ان کی بوڑھی دادیوں ' اور ان کی سادہ لوح ماماؤں اور کھلائیوں کے مزاج اور اور طبیعت کی سادگی اور معصومیت کی آئینہ دار ہیں - ان کے مطالعے

سے وہاں کے باشندوں کے اوضاع و اطوار ' خیالات و افکار اور تفریحی مشاغل کے متعلق آسانی سے ایسی معلومات حاصل ہوتی ہیں ' جن کے لیے ایک طویل زمانے کی محنت اور کتب خانوں کی کوہ کنی درکار ہے - ان پہیلیوں کی قدر و قیمت کی اہمیت اس لحاظ سے اور بھی زیادہ ہوجاتی ہے کہ ان میں دکھن کی ہندستانی بولی اپنے اصلی رنگ روپ میں نظر آتی ہے ' اور زبان کی نزاکتیں ' لطافتیں ' باریکیاں اور توڑ موڑ اپنے حقیقی انداز اور رنگ میں جلوہ گر ہیں - غالباً یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ اہل دکن کے اوضاع و اطوار اور معاشری حالات اور کوائف کا مطالعہ ان پہیلیوں کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا - بہرکیف مجھے یقین ہے کہ یہ مجموعہ ہر پڑھنے والے کے لیے کسی نہ کسی نوع کی دلچسپی کا سامان ضرور بہم پہنچا سکےگا - اس مختصر پیشکش کے لیے یہی فوز عظیم ہے کہ یہ تفریح اور بصیرت دونوں کے لیے معاون ثابت ہو -

اب صرف ایک اور ضروری امر یہ عرض کرنا باقی ہے کہ اس مجموعے میں شروع سے آخر تک ہر جگہ میں نے یہ کوشش کی ہے کہ تمام الفاظ خالص دکھنی لہجے میں ادا ہوں - عربی فارسی وغیرہ زبانوں کے الفاظ کو جس طرح اہل دکن کی زبان اور کام و دہن ادا کرتے ہیں ' بالکل اسی طرح ان صفحات میں درج کیا ہے ؛ کسی جگہ ان کے تلفظ میں تصرف نہیں کیا -

پہیلیوں کی تقسیم اور تبویب مضمون کے لحاظ سے کی گئی ہے - ہر پہیلی کی بوجھ پہیلی کے بعد ہی دے دی گئی ہے - بعض پہیلیوں کے آخر میں فائدے کے ذیل میں بعض ایسے امور کی تشریح اور توضیح کر دی گئی ہے ' جن کے سمجھ لینے سے پہیلی کا پورا لطف حاصل

ہوجاتا ہے - خالص دکھنی الفاظ کی وضاحت کے لیے سب سے آخر میں ایک فرہنگ بھی دی گئی ہے -

آخر میں مجھے اپنے ان مکرم احباب کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کی وساطت اور مدد ان پہیلیوں کے جمع کرنے اور بعض دقیق اور نازک مقامات کی تشریح میں شامل حال رہی ہے - جناب حکیم محمد غوث صاحب کا احسان سب سے زیادہ ہے - جناب حکیم محمد غیاث صاحب نیلوری ' اور جناب سید محمد قاسم صاحب (جو اُن دنوں شہر مدراس میں پولیس کے ڈپٹی کمشنر تھے) اب اس دنیاے آب و گل کی قیود سے آزاد ہیں ؛ مگر مجھے یقین ہے کہ ان کی پاک روحیں میرے اظہار شکر کو قبول فرمائیں گی -

ثناالله خاں ' فراق

از محمد اجمل خان - ایم - اے

اُردو زبان کي تاریخ لکھنے والوں کے لئے اب تک کافی سامان مہیا نہیں ہے - اسکی وجہ یہ ہے کہ مغلیہ سلطنت کے مٹ جانے کے باوجود عرصہ دراز تک فارسی هی زبان هندوستان میں رائج رهی - اور بچوں کی ابتدائی تعلیم بھی فارسی هي سے شروع کی جاتی تھی - انگریزی زبان کے رواج سے پہلے فارسی هی کے ذریعہ سے جملہ علوم و فنون متداولہ کی تعلیم دي جاتی تھی - حتیٰ کہ طالبعلم عربی پڑھنا چاهتے تھے اُن کو بھی قواعد زبان عربی - تراجم - لغات - حواشی اور دیگر متعلقات کے لئے فارسی هی کا ممنون احسان هونا پڑتا تھا - اور اُردو کی طرف بہت هی کم توجہ کی جاتی تھی -

هندوستانی طرز معاشرت میں ایران کا رنگ غالب تھا - اور هونا چاهئے بھي تھا - اِس لئے کہ مسلمانوں کی نشو و نما اگرچہ عرب سے هوئی تھي لیکن بنو امیہ کے بعد جب بنو عباس کا دور حکومت شروع هوا اور مختلف اقوام و ملل سے عربوں کا میل جول بڑھا - تو ایک نئے تمدن کی بنیاد پڑی - جسکي جڑ عربی تھی اور پھول پتے ایرانی رنگ میں ڈوبے هوئے تھے - عربی مسلمانوں کي ابتدائی زندگی نہایت سادہ تھي - یہ سادگی اُن کے فطري اور جغرافي ماحول کا لازمی نتیجہ تھی - هر طرف ریگستان هی ریگستان تھا - جسمیں نہ سبزہ زار و مرغزار تھے نہ آب رواں و جوئبار - اُن کي ضروریات زندگی بھی قدرتاً بہت کم تھیں - اور اُونٹ - گھوڑے - کھجور اور تلوار کے علاوہ وہ کسی مضمون پر زیادہ غور نہیں کرنا چاهتے تھے - مکانات

بھی نہ تھے اسلئے کہ پانی کی تلاش میں خانہ بدوشوں کی زندگی بسر کرنی پڑتی تھی - حتیٰ کہ جب عشق کیا جاتا تھا - (اور عشق کے لئے تمدن کے مختلف مدارج طے کرنے کی ضرورت نہیں) تو معشوقہ کے اُجڑے ہوئے خیمے کا ذکر کرنا اور منزل بہ منزل پھرنا ہر عاشق و شاعر کا شیوہ تھا -

" قفانبکِ من ذکری حبیب و منزلِ "

عربی زندگی کی اس انتہائی سادگی پر جب مشاطۂ ایران نے کارفرمائی شروع کی - تو جس طرح سادہ کاغذ پر ہر طرح کے نقش و نگار قبول کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے ' اُسی طرح عربوں کی مدنیت نے بالکل ایرانی رنگ اختیار کرلیا - خیموں کی جگہہ عالیشان محلوں نے لے لی - لکڑی کے پیالوں اور کھال کے فرش کے بجائے نقرہ و زر کے ساغر و جام اور حریر و دیباج کے پردے نظر آنے لگے - شیروں کی گرج اور باد سموم کے تھپیڑوں کو شعرانے نغمہائے عندلیب اور نسیم سحر کی اٹھکھیلیوں میں تبدیل کر دیا - غرضکہ ایک عامی سے لیکر خلیفہ تک ایسے رنگ میں رنگ گیا جو عرب کی روایات سے کوسوں دور تھا - کہاں وہ خلفائے راشدین کی بوسیدہ کھجور کی چٹائی - اور کہاں وہ خلفائے عباسیہ کا پرشکوہ قصر خلافت - اس " تفاوت رہ " کو اگر آپ موجودہ مذہب اسلام میں دیکھنا چاہیں تو آپ کو حیرت ہوگی کہ وہ سچا ' سادہ اور فطری مذہب بھی عرب سے نکل کر ایران کے اثر سے نہ بچا - اور تصوف کے نام سے ایرانی شعراء نے ایک نئے مذہب کی بنیاد ڈال دی جو حقیقت میں ایک مجموعہ ہے فلسفہ ایران (زرتشت و مانی) اور عقائد اسلام کے عمل اور رد عمل کا -

غرض کہ جس طرح ایرانی تہذیب نے عربوں کو مسحور کرلیا تھا ۔ اُسی طرح ہندی معاشرت نے بھی اُسکا پورا خیر مقدم کیا - اور ویدوں کی فطرت پرستی کے دلدادہ بھی جو اس دنیا کو مایا اور فریب نظر سمجھتے تھے ایرانی " امروز " پر ہندی " فردا " کو قربان کرنے پر طیار ہوگئے اور خیام کے ہمزبان ہوکر کہنے لگے -

روزے کہ ز تو گزشت آں را یاد مکن
فردا کہ نیامد است فریاد مکن
از آمدہ و گزشتہ بنیاد مکن
حالا خوش باش و عمر برباد مکن

ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ نہ صرف اُردو شاعری پر ایرانی زبان کا اثر ہوا - بلکہ اُردو شاعری کو ہندی ماحول نے بہت کم متاثر کیا اور بہار و خزاں - حسن و عشق - رزم و بزم - ادب و تاریخ غرض کہ ہر چیز ایرانی نقطۂ نگاہ سے دیکھی جانے لگی - روز مرہ کی خط و کتابت بھی فارسی میں ' لباس بھی فارسی میں ' کھانا بھی فارسی میں پینا بھی فارسی میں ' مرنا بھی فارسی میں جینا بھی فارسی میں ' حتیٰ کہ خواب بھی فارسی میں دیکھنے لگے - نتیجہ یہ ہوا - کہ وہ خیالات جو محسوسات و تجربات انسانی سے پیدا ہوتے تھے ' اب صرف کتابوں کے ذریعے سے شعراء و مصنفین کے دماغوں سے عوام کے دماغوں میں منتقل ہونے لگے اور وہ حقیقت سے کوسوں دور ہوگئے -

اس خیالی جنت میں جو لوگ زندگی بسر کرتے تھے وہ شعرا اُردو کے شاعر تو تھے ' لیکن اُن کی شاعری زبان فارسی کی ایک ایک ۔

ادا کی مرھون منت تھی - اور خالص ھندوستانی جذبات و محسوسات کي ترجمانی سے اسے دور کا بھی لگاؤ نہیں تھا - اِس زاویۂ نگاہ سے اگر نظم اُردو کی تاریخ لکھی جائے ' تو بجائے اس کے کہ شعرا کو زمانے کے اعتبار سے مختلف ادوار میں تقسیم کیا جائے ' مناسب یہ ہوگا کہ شاعر کی زبان اور خیالات کے اعتبار سے دور قائم کئے جائیں - مثلاً جو شعرا فارسی کی پیروی کرتے ھیں اُن کو " اُردو کے فارسی شاعر " کہا جاسکتا ھے اِسي طرح جو سنسکرت کی پیروي کریں اور ھندوستانی تخیلات کی بنا پر اپنی شاعري کي عمارت بنائیں اُنھیں " اُردوکے ھندی شاعر " کے نام سے پکارا جاسکتا ھے - بعض شعرا انگریزی اور یوروپین شعرا کی تقلید میں شعر کہنے کی کوشش کرتے ھیں - اس قسم کے شاعروں کو " اُردو کے یوروپین شاعر " کہ سکتے ھیں - اِس طرح شاعر کے زمانۂ حیات کو نظر انداز کرنا پڑیگا - اور یہ دیکھنا ہوگا کہ فی‌الحقیقت شاعر کی شاعري کس قسم کی ھے - اِسی نقطۂ نظر سے اگر آپ صاحب " وقائع ثنا " [ا] شاعری پر نظر ڈالیںگے تو معلوم ھوجائگا کہ اگرچہ پانی پت کی تیسري لڑائی کو (۱۷۶۱) کے بعد انھوں نے وقائع ثنا کو تصنیف کیا ھے لیکن اُنکي زبان اور شاعری سے یہ معلوم ھوتا ھے کہ وہ اُردو کے ابتدائی دور کے شاعر ھیں اور باوجودیکہ زبان فارسی سے واقف ھیں لیکن ھندوستانی خیالات اور واقعات کو ھندی جذبات کے اصلی رنگ میں ظاھر کرتے ھیں - اسلئے اُنھیں اُردو کا ھندی شاعر کہ سکتے ھیں - اس لحاظ سے ھم فراق کو دور ثانی ' کی اُردو کا فارسي شاعر کہیں تو بیجا نہ ھوگا -

---

[ا]—رسالۂ ھندوستانی بابت اکتوبر سنہ ۱۹۳۲ء -

* نام و نشان فراق *

صاحب تزکرہ گلشن بیخار نے فراق کے متعلق لکھا ہے :—

فراق تخلص - حکیم ثنااللہ خاں - برادر زادۂ ہدایت خان - ہدایت تخلص - از مشاہیر اہل سخن جہان آباد است - و از خواجہ میر درد ہم کسب باطن وہم کسب شعر نمودہ - درطب شائستہ مہارت داشت - فکرتش شستہ و صاف - طبعش خالی از اعوجاج واعتساف - وفاتش را سالے چند آمدہ - صاحب دیوان است - ایں اشعار اوراست ' اس کے بعد ۱۳ شعر فراق کے درج تزکرہ کئے ہیں -

صاحب تزکرہ اردو فراق کو متاخرین کے زمرے میں شامل کرتے ہیں یعنی یہ اُس زمانے میں جبکہ تزکرہ اردو لکھا گیا زندہ تھے - عبارت یہ ہے - ٭میاں ثنااللہ - فراق تخلص' برادر زادۂ میاں ہدایت از شاعران حال است - در شاہجہاں آباد می ماند شنیدہ ام کہ شعر خود بخدمت خواجہ میر درد میگزراند - مربوط می گوید - از وست -

دل دیوانۂ عاشق کو ناصح رنج راحت ہے -

جراحت پر مرے جو سنگ ہے سنگ جراحت ہے

مندرجہ بالا اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے - ثنااللہ خاں طبیب تھے اور دھلی کے رھنے والے تھے - تذکرہ گلشن بیخار کی تاریخ تصنیف ۱۲۵۰ھ ہے - اور فراق ۱۲۵۰ھ سے چند سال پہلے انتقال کرچکے تھے - خواجہ میر درد کا انتقال ۱۱۹۹ھ میں ہوا ہے - فراق کو درد سے جو نسبت تھی اسی لحاظ

سے مندرجہ ذیل اشعار فراق کی عقیدتمندی پر کافی روشنی ڈالتے ہیں :—

۱ فیض صحبت سے ہوا ہوں درد کی باغ و بہار
ورنہ اس گلشن میں جوں خار و خس ناکارہ تھا

۲ حضرت اُستاد نے سنکر کیا تحسین فراق
شعر میرا اس زمیں میں بسکہ درد آموز تھا

۳ سایۂ بال ہما کچھہ نہیں درکار مجھے
حضرت درد کا سایہ رہے سر پر میرے

۴ فراق ایسی ہی کہہ کر غزل تو یہ ابجا
کہ میر صاحب و قبلہ بہی واہ واہ کریں

۵ روضہ پہ خواجہ ناصر صاحب کے کچھہ پڑھے تھا
خط شعا سے سورج جہاڑو دیا کرے ہے

مندرجہ ذیل اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ فراق نے کافی عمر پائی تھی اور بوڑھے ہو کر وفات پائي تھی :—

۱ پیری میں اُتھا پردہ غفلت کو تو دل سے
کرتی ہے مسافر کو ضرور وقت سحر خواب

۲ رتبہ یہ ریختی کا پہنچے گا آسماں تک
گر عمر نے وفا کی اپنی فراق چلدے

* دیوان *

دیوان میں سوائے غزلیات کے دوسری صنف سخن نہیں ہے - آج سے کم و بیش تیرہ سو سال پہلے کا کلام ہے - اس لحاظ سے اردو کی ارتقائی کیفیت

کے مطالعہ کرنے والوں کے لئے دلچسپ ہوسکتا ہے - مجھے یہ دیوان ریاست بھوپال میں ملا - کلکتہ - بھوپال - حیدرآباد - الہ آباد اور لکھنؤ کے کتاب خانوں میں اس دیوان کو میں نے نہیں دیکھا - ممکن ہے کہ دھلی میں کسی ذخیرہ میں ہو تو ہو ھارڈنگ لائبریری میں نہیں ہے -

* اُردو کا فارسی شاعر *

میں پہلے عرض کرچکا ہوں کہ فراق اُردو کا فارسی شاعر ہے - یعنی فراق کی شاعری فارسی شاعری کے نقش قدم پر چلتی ہے اور اُس میں فارسی بندشوں اور ایرانی خیالات کی فراوانی ہے - جتنی صنعتیں ہیں ' خواہ لفظی ہوں یا معنوی سب فارسی سے ماخوذ ہیں - لیکن زمانے کے اعتبار سے وہ متوسطین شعرائے اُردو کی زبان لکھتے ہیں - اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گو قدیم محاورات کو ترک کر دیا ہے لیکن ضرورت شعری کے لئے اُن کا استعمال بالکل ناجائز قرار نہیں دیا - نمونے کے طور پر مندرجۂ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں :---

۱ دست رنگیں میں وہ تیرے خنجر خوں ریز تھا
جسکا دستہ دستۂ ہائے گل سے رنگ آمیز تھا
قتل کا انکار گر تونے کیا تو کیا ہوا
وہ ترا دست نگارین ہم کو دستاویز تھا
جسکے آگے کچھ صبا کی بھی بندھے ہرگز نہ باد
تیز رو ایسا ہماری عمر کا شبدیز تھا
تیری ہی دولت سے اے باد صبا یہ صبحدم
برگ گل سے سب خیاباں چمن زر ریز ہے

ساغر و مینا ہی کچھ ساقی نہ تھے چشم پر آب
دیدہ و دل بھی جو دیکھا خون سے لبریز تھا
حضرت اُستاد نے تحسین کیا سن کر فراق
شعر اپنا اِس زمین میں بسکہ درد آمیز تھا

۲ ہر جا ہے زمین پر اثر اُس دیدۂ تر کا
محتاج نہیں ہوں میں غرض آب خضر کا
لازم ہے رگ گل سے مرے زخم کو سینا
نازک ورق گل سے بھی ہے زخم جگر کا
دل اپنا لگا اس کے دہن اور کمر سے
افسوس کہ ایدھر کا ہوا میں نہ اودھر کا
جوں ریگ رواں خاک نشیں ہوں میں ازل سے
نے قصد وطن کا نہ اِرادہ ہے سفر کا
مژگاں کے ہو کیونکر یہ دل زار مقابل
سو تیغ کے آگے چلے کیا ایک سپر کا
تجھ مصحف رخسار کو میں مد نظر کر
دیکھا تو کہیں فرق نہیں زیرو زبر کا
فریاد مری سن کے ہوا اور وہ برہم
بندہ ہوں فراق اپنے میں نالوں کے اثر کا

مندرجہ بالا دو غزلیں ردیف الف سے لی گئیں ہیں - تقریباً اِسی قسم کا پورا دیوان ہے - اِس سے آپ کو اندازہ ہوگا کہ شاعر نے اُسی شاعری کی تقلید کی ہے جسے فارسی شاعری کہتے ہیں -

* دور قدیم کی ترکیبیں *

بہت سی ترکیبیں ' لفظ اور محاورے جو " فراق " کے زمانے میں رائج تھے اب متروک ہیں ؛ جیسے کے تئیں ' نت ' تک ' سیتی وغیرہ -

۱ اے کاش یہ بلائیں سر اپنے سے ٹالتا
زنجیر زلف کی نہ گلے بیچ ڈالتا

۲ لے چلے دل کو اُڑا نظروں کے بیچ
چوریاں ہم نے تمہاری پائیاں

۳ نہ دین و دل ہے اپنے پاس نے صبرو شکیبائی
عزیزاں ماجرا پوچھو نہ کچھہ اپنی تباہی کا

۴ تجھہ مصحف رخسار کو میں مد نظر کر
دیکھا تو کہیں فرق نہیں زیرو زبر کا

۵ مصور اُسکے ابروکی اگر تصویر کھینچے گا
دوانہ ہوکے وہ اپنے اُپر شمشیر کھینچے گا

۶ ہم ہوتے جیتے جی نہ کبھو تُسّے جان دور
پر کیا کریں زمین ہے سخت ' آسمان دور

[تسے = تجھہ سے]

* رنگ تغزل *

فراق کے دیوان میں غزلیں اچھی بری دونوں ہیں - اچھی اس لحاظ سے کہ بعض بعض غزلیں رفعت تخیل اور چستئی بندش میں پایۂ بلند رکھتی ہیں - بری غزلیں وہ کہی جاسکتی ہیں جن میں

خیالات کی رفعت و قدرت نہیں ہے بلکہ اکثر اشعار پھیکے ہیں اور بعض عامیانہ تک بلندی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے -

ذیل میں ہم جستہ جستہ اشعار اُن غزلوں کے درج کرتے ہیں جن میں تغزل کی خوبی نمایاں ہے :—

۱ ٹکڑے ٹکڑے تھے جگر کے لالہ و گل کی طرح
یا مرے مژگاں پر کوئی یک دل صد بارہ تھا

۲ جس دم گیا وہ چھوڑ کے تڑپا مجھے فراق
میں دیکھتا ہی رہا درو دیوار رہ گیا

۳ قلم کھینچیگا اُسکے ہاتھہ یہ عراک سے کہتا ہے
بہم گر بلبل و گل کی کوئی تصویر کھینچے گا

۴ تم آئینہ جو دیکھو ہو تو میرا جی دھڑکتا ہے
کہ ان بیمار آنکھوں کے نہ تم بیمار ہو جانا

۵ کب حسن کی خوبی پہ تو مائل نہیں رہتا
کب آئینہ مکھڑیکے مقابل نہیں رہتا

۶ روز سیاہ شب کو ہوا بسکہ داغ زلف
ہے شمع ماہتاب چراغ مزار شب

۷ زلفوں کا بنانا ہی رہے جسکو سدا یاد
پھر ہم سے غریبوں کو کرے اُسکی بلا یاد

۸ جب چاہا کہ نامہ لکھیں اُس آفت جاں کو
کاغذ ہوا تو اشک سے مطلب نہ رہا یاد

۹ ہم ہوتے جیتے جی نہ کبھی تجھہ سے جان دور
پر کیا کریں زمین ہے سخت آسمان دور

۱۰ جو عہدو قول کیا تمنے سو تمام غلط
قرار صبح غلط وعدہ ہائے شام غلط

۱۱ سوائے جور جفا کے کچھہ اور بات نہیں
رکھا ہے کسلئے دلارام تیرا نام غلط

۱۲ نے میں گل خنداں ہوں نہ میں باد سحر ہوں
اک شعلۂ آتش ہوں میں اک آہ جگر ہوں
ہر اک نفس نالۂ نے سے نہیں کچھہ کم
سرتا بقدم آہ و فغاں درد و اثر ہوں
ناصح نہ کر اب مجھکو نصیحت کی یہ باتیں
کیا جانئے اسوقت کہاں ہوں میں کدھر ہوں

۱۳ خدا جانے تصور ہم کو رہتا ہے کن آنکھوں کا
کہ مثل شیشہ و صہبا نشے میں چور رہتے ہیں

۱۴ آنا یہ ہچکیوں کا مجھے بے سبب نہیں
بھولے سے آئے یاد کیا ہے عجب نہیں

۱۵ خط تو اُسکو لے چلا ہے پر کسو عنواں سے
ڈھپ بنے تو ساتھہ لیچل نامہ بر میرے تئیں

۱۶ شمع ساں میں اِدھر لگا رونے
اور اُدھر اُنّے ہنس دیا یارو

* فلسفہ *

ہندوستان کیا بلکہ مشرق کا تمام فلسفہ یہاں کے شعرا کے دوا دوین سے دستیاب ہوسکتا ہے - نظریات اخلاق و الہیات (مابعدالطبیعہ) کو جس خوبی و سادگی سے دلنشین الفاظ میں مشرقی شاعر بیان کر جاتا

هے اُس کے للے مغربی حکما کو دفتر کے دفتر سیاہ کرنے پڑتے ھیں - ذرا مندرجہ ذیل اشعار کو بنظر امعان ذہن نشین کیجئے اور مشرقی شعرا کی نازک خیالیوں ھی کو نہیں بلکہ ان دقت نظر کی بھی داد دیجئے -

(فراغ)=نے خواھش گل مجھہ کو نہ پــروائے گلستان
ممنون ھوں میں عالم بے بال و پري کا

(جبر و قدر)=تقصیر نہیں اُس کی یہ طالع کی ھے خوبی
شمشیر جو ھوتی ھے تو قاتل نہیں ھوتا

" =انگلیاں گھس گئیں یاں ھاتھوں کے ملتے ملتے
لیکن افسوس نوشتہ نہ مٹــا قسمت کا

(مردہ دلی)=کون سا غنچہ کہ کھاتا ھی نہیں خون جگر
کون سا گل ھے کہ یاں چاک گریبان نہیں

(یوگ)=غم و شادی کو تورے ھجر میں باھم کیا ھم نے
کہ داغ دل کو گل، اور اشک کو شبنم کیا ھم نے

* تصوف *

خواجہ میر درد علیہ‌الرحمہ صوفی شاعر تھے - اُنہیں کا فیض صحبت تھا کہ فراق نے بھی اکثر اشعار تصوف میں کہے ھیں اور اچھے کہے ھیں - ملاحظہ ھو :—

ا—ھر ذرے میں جلوہ ھے تري جلوہ گري کا
ھر شیشے میں یاں رنگ جھمکتا ھے پری کا

جوں سر و زہس رہ میں تري خاک نشیں ھوں
کافي ھے یہی مجھہ کــو ثمــر بے ثمري کا

سر گرم سر راہ فدا ہوں میں فراق اب
کیا نقش قدم ہوں میں کسی رہ گزری کا

۲—تو جلوہ گر اگرچہ مری جان کہاں نہ تھا
پر جب تلک کہ ہم بھی نہ تھے تو عیاں نہ تھا

۳—کیا جانئے جاتے ہیں کدھر بے سروپا ہم
نے راہ ہمیں یاد ہے نہ راہ نما یاد

۴—آمادۂ صد نیستی ہستی ہے ہماری
لکھ دے کوئی انگشت سے جوں نام زمیں پر

۵ - گر طوف حرم ہے تجھکو منظور
تو جا کے کسی کے دل میں گھر کر

۶ - رنگ لباس شرط نہیں اہل فقر کو
منظور گر ہے رنگ تو دل میرے یار رنگ

۷—عالم کثرت میں بھی وحدت ہی آتی ہے نظر
ٹکڑے ٹکڑے ہے ہمارے دل کا آئینہ تمام

۸—حیرت زدہ رہتا ہے تو دل اپنا ہمیشہ
یہ آئینہ ہے کس کے مقابل نہیں معلوم

۹—ہر غنچے میں بو ہے تری - ہر گل میں ترا رنگ
تسپر بھی تری شکل شمائل نہیں معلوم

۱۰—ہر اک لخت جگر خالی نہیں جوش اناالحق سے
یہاں دار مژہ پر کتنے ہی منصور رکھتے ہیں

۱۱—تمام محو ہوئے دل سے نقش ہستی کے
اب اِس نگیں میں ترا صرف نام باقی ہے

۱۲—اپنے ہی دل میں ہم نے اُس کو فراق پایا
مقصود بھی یہی تھا بتخانہ و حرم سے

* شوخی *

شوخی شاعری کے دستر خوان کا نمک ہے - اس سے نہ صرف شاعر کی موزونئی طبع کا اندازہ ہوتا ہے - بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ زبان پر کہاں تک قادر ہے جن کے کلام میں آمد ہے اور آورد نہیں ہے اُن کے اکثر اشعار میں لطافت کے ساتھہ ساتھہ جو شوخی ہوتی ہے وہ اُن شعرا کے کلام میں ہرگز نہیں پائی جاتی جو محض مشق کرتے کرتے کلام موزوں کہنے لگے ہیں اِس لحاظ سے غالب کا کلام بلند ترین کلام ہے - فراق کے کلام میں بھی اس کا کچھہ نہ کچھہ لطف ضرور ہے -

۱—ساقی سبھوں کو تونے دیا ساغر شراب
محروم ایک یہ ہی گنہگار رہ گیا

۲—کیا جانئے کہ مجھہ سے یہ کیا اب گنہ ہوا
قاتل جو سر پر کھینچ کے تلوار رہ گیا

۳—لاکھوں جو دیتے گالیاں ہو میرے نام پر
کچھہ بہت مہربان ہو تم اِس غلام پر

* معاشرت *

شاعر کے قلم سے بے ساختہ ایسے اشعار نکل جاتے ہیں جن سے نہ صرف شاعر کے ماحول کے واقعات پر روشنی پڑتی ہے - بلکہ بسا اوقات

معاشرت و تاریخ کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتی ہیں - فراق کا زمانہ اگرچہ بہت دور کا زمانہ نہیں - تاہم موجودہ دور میں ہم بہت کچھ اپنے قدیم تمدن کو بھول چکے ہیں - نہ اب کوئی گھیتلی جوتی جانتا ہے - نہ کھڑکی دار پگڑی نہ جامہ نہ چپکن - طرز لباس قواعد نشست و برخاست ' لوازم ملاقات و آداب معاشرت کے متعلق ہم بھول کر بھی یہ نہیں غور کرتے کہ ہم کیا تھے اور کیا ہوگئے اور معلوم نہیں آئندہ کیا حشر ہونے والا ہے - غرضیکہ اگر کسی پرانے شاعر کے کلام میں ان چیزوں کے متعلق کوئی ذکر آجائے تو نئی روشنی کے نوجوانوں کو لغت دیکھنے کی ضرورت پڑتی ہے - اور اکثر تو یہ ہوتا ہے - کہ لغت کی عدم موجودگی کی وجہ سے ایسے خیالات و الفاظ کو مہمل سمجھ کے چھوڑ دیتے ہیں -

۱—سنتے ہی اپنی گلی میں مری آواز جرس
کھینچ تلوار وہ ظالم وہیں گھر سے نکلا

۲—چک کر جھب میں جس طرف نکل جاتا ہوں
گھیر رکھتا ہے مجھے گھیر ترے داماں کا

۳—مجنوں و کوہ کن کی نہ سنئے کہانیاں
غم کی مری سنیں جو کبھی داستان آپ

۴—بجا ہے پردۂ فانوس میں گر شمع روشن ہے
عروس نو کو لازم ہے کہ اپنے منھ پہ لے گھونگھٹ

۵—ہے ہے غضب ہے یہ تری شلوار گلبدن
تسپر کلا بتو کا ٹراوا ازار بند

۶—شیخ صاحب کے خدا سر کو سلامت رکھے
کم نہیں گنبد گردوں سے بھی دستار کی شکل

۱—اے فراق اپنے گلبدن کو ہم - جب کبھی مہمان رکھتے ہیں
اشک اور لخت دل سے اُس کے حضور - عطر اور پاندان رکھتے ہیں

* صنعت *

اس غزل میں قافیوں نئی ترکیب سے لطف پیدا کیا گیا ھے -
یعنی قافیہ کے آخری جزو کو ردیف قرار دیکر اُس کی تکرار کی گئی ھے -
اس قسم کی کئی غزلیں دیوان فراق میں موجود ھیں :—

روتی ھیں بسکہ دیدہ خونبار بار بار
رھتا ھے اُس کے غم میں دل آزار زار زار
ابرو سے اُس کی تیغوں کو کیا ھے مناسبت
اُس پر سے پھینک دیجئے تلوار وار وار
چاھا تھا درد دل نہ کہوں گلغدار سے
ناچار پر کروں ھوں میں اظہار ھار ھار
رستے میں جب سے نکلا تھا وہ ھو کے مست ناز
روتے ھیں تب سے مردم بازار زار زار
آئے جو آج بیچ میں رندوں کے شیخ جی
ڈھولوں کی مار سے ھوئی دستار تار تار
رکھہ عشق تو فراق اس ابرو کی تیغ سے
یعنی سپاھی رکھتے ھیں ھتھیار یار یار

* مشکل زمینیں *

---

(۱)

محتسب توڑ تو مت سنگ جفا سے شیشا
ھے میاں آئنۂ دل کی صفا سے شیشا

ساقیا ھرزہ نہیں ھے یہ صدائے قلقل
باتیں کرتا ھے مگر ابرو ھوا سے شیشا
دل میں بستی ہے مہ خلدق پا اس کی فراق
خوں سے لبریز ھے یا رنگ حنا سے شیشا

(۲)

دوسری زمین ھے ۔ صلم شمشیر ، علم شمشیر

نہ کر علم تو مري جان دمبدم شمشیر
ھمارے قتل کو ابرو کي کیا ھے کم شمشیر
ستمگروں کي تواضع پہ بھول مت نادان
نہیں یہ جائے تعجب کہ ھوئے خم شمشیر

(۳)

منھہ پر ترے شمس و قمر - اک اِسطرف اک اُسطرف
پھینکے ھے مشت سیم و زر - اک اِسطرف اک اُسطرف
گریاں اِدھر یہ شمع ساں - خنداں اودھر وہ مثل گل
داغ دل و زخم جگر اک اِسطرف - اک اُسطرف

(۴)

جو کچھہ خدا نے تجھہ کو دیا رنگ اور نمک
وہ ھے بتان ھند میں کب رنگ اور نمک
آنکھوں میں تیري کیف ملاحت ھے میری جاں
دیکھا ھو کم - ھو بادہ گلرنگ اور نمک
عالم میں اُس کے بادۂ نمکین کا شور ھے
رکھتا ھے شوخ کیا دھن تنگ اور نمک

(۵)

کھویا گیا ہے دل کسی بلبل کا ظاہرا
ڈھونڈے ہے اپنے ہاتھہ میں لیکر چـــراغ گل
ساقی شتاب آ کہ تـــرے انتظار میں
پیدا کرے کہیں نہ یہ چشم ایاغ گل

* فراق و غالب *

ہم یہ جسارت تو نہیں کرسکتے کہ یہ کہیں کہ کہیں کہیں فراق کا کلام غالب سے بڑہ گیا ہے - لیکن اگر مقابلہ کے لئے کچھہ اشعار جن میں دونوں حضرات کی تخیل ایک ہی سی ہے درج کئے جائیں تو دلچسپی سے خالی نہوگا -

* فراق *

۱ یہ غم ہے سافرو میلا مجھے کہ میرے بعد
ذرا بھی تجھکو کوئی ملہ نہیں لگانے کا
۲ فراق خستہ جانکو اے عزیزو کوئی مت چھیڑو
یہ رو دیگا کروگے فکر گر اِس کے ہنسانے کا
۳ مہماں ہو رہا ہوں کوئی دم کا صبح وار
خورشید رو ! نمود ذرا ہو تو بام پر
۴ جفا کے پر دے میں اک گونہ پیار ہے آخر
برا بھلا ہے ' پر اپنا وہ یار ہے آخر
۵ صورتیں کیا کیا ملائی ہیں فلک نے خاک میں
دفن ہے زیر زمیں یا رب یہ گلچہرہ تمام

۶ میں وہ ہوں کہ ملنت کش افلاک نہیں ہوں
مرہم طلب سینۂ صد چاک نہیں ہوں

۷ کسی کا ملنہ ہے کہ بوسہ طلب کرے تجھہ سے
کہ بات کہلے میں یاں تو زباں نکلے ہے

* غالب *

---

۱ غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی
کہ کرے تعزیت مہرو وفا میرے بعد

۲ پر ہوں میں شکوے سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑئے پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

۳ پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

۴ اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم الله الله
اِس قدر دشمن ارباب وفا ہو جانا

۵ سب کہاں کچھہ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پنہاں ہوگئیں

۶ درد منت کش دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا

۷ بات پر واں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

بوسہ کیسا یہی غنیمت ہے
کہ نہ سمجھیں وہ لذت دشنام

* سہل ممتنع *

۱ پھر کے دل میں نہ جا کیجئیگا
مری آنکھوں میں رہا کیجئیگا
ابروئے یار کو رکھہ پیش نظر
چشم کو قبلہ نما کیجئیگا
زائران حرم و دیر ' کبھو
میرے بھی حق میں دعا کیجئیگا

۲ هم کو بتخانہ تمہیں کعبہ مبارک هو شیخ
هم اِدهر جائینگے اور آپ اُدهر جائیگا

۳ معلوم نہیں کہ خواب دیکھا
یا شب کو وہ آفتاب دیکھا

۴ دل کو لے خوب کی وفا صاحب
آفرین باد - مرحبا صاحب
بوسہ کب آپ کا لیا هم نے
یونهی کرتے هیں افترا صاحب
ایک دن تیری چشم تر کو دیکھہ
پوچھا میں کیا هے ماجرا صاحب
چشم تر ' رنگ زرد ' یہ کیوں هے
کیا کسی پر هیں مبتلا صاحب
بهر کے اک آہ سرد ' وہ غمناک
بولا تم سے کہوں میں کیا صاحب
ایک خوں خوار آفت جاں سے
کئی دن سے هے دل لگا صاحب

۵ درد دل اب ہوا ہے ظاہر آہ
زلف و خط کا جواب رکھتے ہیں
نہیں معلوم کس لئے ہم سے
ماہ رو یاں حجاب رکھتے ہیں
زلف میں چہرے کو چھپاتے ہیں
ابر میں آفتاب رکھتے ہیں
۶ عشق کی آگ بری ہوتی ہے
دل کی بھی لاگ بری ہوتی ہے

* حکمت و موعظت *

شرقی شعرا کا خاص شیوہ ہے کہ پند و نصیحت میں بھی ضرور کچھہ لکھتے ہیں - فراق بھی اِس نظرئے سے مستثنیٰ نہیں :—

۱ غرور اہل جہاں ہے دلیل بے ہنری
درخت جو کوئی بے بر ہو خم نہیں ہوتا
۲ فیض صحبت سے ہوا ہوں درد کی باغ و بہار
ورنہ اس گلشن میں جوں خاروخس ناکارہ تھا
۳ شمع کی طرح سے ظلمت کدہ عالم میں
شب کو رہ جائیے یاں ' وقت سحر جائیگا

* فراق اور رند *

ردیف دونوں غزلوں میں صیاد ہے - البتہ قوافی میں اختلاف ہے لیکن مضامین کی بندھش زیادہ تر اس ردیف کی پابند ہے - لہذا لطف سے خالی نہ ہوگا کہ دونوں شعرا کی غزلوں کا موازنہ فرمائیے -

فراق

۱ ہمارے حال پہ کرتا نہیں نظر صیاد
غرض کہ سخت ہے بیرحم بےخطر صیاد

۲ مری وفا نے قفس کی یہ شکل دکھلائی
وگر نہ دام کہاں میں کہاں کدھر صیاد

۳ وبال جاں ہوئی آخر بلند پروازی
نہوتے کاش کے یہ اپنے بال و پر صیاد

۴ کہ پھول کھل رہے ہیں آبشار جاری ہیں
غرض کہ زور چمن ہے بہار پر صیاد

بہار باغ تو ہم کو کہاں میسر ہے
نہ آئے نکہت گل بھی کبھو ادھر صیاد

فراق مرغ دل اپنے کا کام آخر ہے
قفس ہو آج جو ویران و نوحہ گر صیاد

رند

کھلی ہے کنج قفس میں مری زباں صیاد
میں ماجرائے چمن کیا کروں بیاں صیاد

دکھا یا کنج قفس مجھہ کو آب و دانے نے
وگر نہ دام کہاں - میں کہاں - کہاں صیاد

اُجاڑا موسم گل ہی میں آشیاں میرا
الٰہی ٹوٹ پڑے تجھہ پہ آسماں صیاد

الٰہی دیکھئے کیونکر نباہ ہوتا ہے
زبان دراز ہوں میں اور بد زباں صیاد

نکالیو نہ قدم آشیاں سے اے بلبل
لگائے بیٹھے ہیں پھندے جہاں تہاں صیاد
فریب دانہ نہ کھاتا میں زینہار اے رند
نہاں جو دام میں کرتا نہ باغباں صیاد

فرق کے متعلق جو کچھہ عرض کیا گیا ھے - اُس سے یہ اندازہ ہوسکتا ھے کہ اُن کی شاعری ایک کڑی ھے قدیم و جدید شاعری میں - ارر یہ بھی معلوم ہوتا ھے ' کہ آپ کی شاعری میں فارسیت کا رنگ غالب ھے - تاریخ ارتقائے شعر اردو سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے اس قسم کے شعرا کا مطالعہ بیحد ضروری ھے - اول تو اس لئے کہ بغیر اس قسم کے شعرا کے کلام کو دیکھے ہوئے یہ نہیں معلوم ہوسکتا کہ موجودہ زبان نے قدیم محاورات و الفاظ کو کس طرح اور کیوں ترک کیا ھے - دوسرے اس مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ھے کہ جس شاعری کو ہم جدید کہتے ہیں اُس میں زبان کی صفائی کے علاوہ کیا کیا خوبیاں پیدا ہوئی ہیں اور دور حاضر کی ایجادات نے مختلف اقوام کو قریب تر کر دینے کے بعد زبان و معاشرت پر کیا اثر ڈالا ھے -

---

ضلع الہ آباد کے معماروں کی اصطلاحیں

از محمد نعیم الرحمان ، ایم - اے -

ھندستانی کی جولائی اور اکتوبر سنہ ۱۹۳۱ع کی اشاعتوں میں (ص ص ۴۰۷ تا ۴۳۰ ، اور ص ص ۵۸۹ تا ۶۲۲) راقم الحروف نے الہ آباد کے معماروں کی چند اصطلاحیں جمع کرکے پیش کی تھیں - مضمون کی اشاعت کے کچھ ھی عرصے کے بعد مجھے تنبہ ہوا کہ اس میں اصلاح کی ضرورت ھے - بعض صورتوں میں محض طباعت کی غلطی ھے ، بعض میں سہو ہوا ھے ، اور بعض مقامات میں غلطی ثابت ھے - بار بار خیال آیا کہ اصلاح کرکے ھندستانی ھي کے صفحات میں شائع کرادوں - مگر بعض امور باوجود تنبہ اور آگاھی کے بھي معرض التوا میں آجاتے ھیں ؛ چنانچہ مجھے اب تین برس بعد اس کي توفیق ہوئی ھے - اِس سے انفعال بھی ھے ، اور اس کا افسوس بھی -

اِس درنگ کا ایک سبب (اگر اب اس کا عرض کرنا بالکل بے جا نہ ہو) یہ بھی ہوا کہ اس عرصے میں مجھے اور بھی متعدد اصطلاحیں دستیاب ہوتی رھیں ، اور ارادہ تھا کہ ان کو ھندستاني کے صفحوں میں پیش کردوں گا - لیکن ایک تو یہ سلسلہ آھستہ آھستہ جاری رھا اور کبھی اس کے ایک مقدر انجام کی صورت نظر نہ آئی ، دوسرے یہ کہ اِن تازہ اصطلاحوں میں سے ابھی کئی ایک ایسی باقي ھیں جن کي تشریح کے باب میں مجھے ابھی تک پورا اطمینان نہیں ہوا ھے - لامحالہ اِس پیش کش میں التوا ہوتا رھا ، اور اسی کے ساتھ معلومہ اصطلاحات کی اِصلاح میں بھی دیر ہوتی گئی - میں کوشش کروں گا کہ یہ تازہ اصطلاحیں

ہندستانی کی مستقبل قریب کی کسی اشاعت میں شائع ہوسکیں -
فی الحال شائع شدہ اصطلاحات میں جو ترمیم منظور ہے وہ عرض ہے - میں
اپنے محترم پروفیسر عبدالستار صدیقی صاحب کا ممنون ہوں کہ آپ کے
مشورے سے متعدد مقامات پر میری بصیرت افزائی ہوئی -

[۱] صفحہ ۲۱۰ — اٹھ ماس اور اٹھ مانس کا ایک اور معروف
تلفظ اٹھ وانس بھی ہے - (ہندستانی ' ج۲ ' ص ۱۵۹) -

ص ۲۱۱ — اڑانا : اودھ کے بعض اضلاع میں ڈھاوان سائبان کو عام
طور پر اُڑانا کہتے ہیں - خط کے ترچھے پن کا اصولی خیال اس مفہوم
میں بھی موجود ہے -

اِنتھا کی صرفی تشریح میں ایلٹ ہار کی اصلیت صحت کے خلاف
ہے ؛ کیوں کہ انتھا کے آخر کا ھا وہی ہے جو " چرواھا " میں ہے - اسی
طرح اِینٹھا کا تلفظ بھی بے جا درج ہوا ہے -

" اندھا گولا " کی تشریح میں آخری الفاظ " دیکھو گولا " محذوف
ہونے چاھئیں ' کیوں کہ اس سے اوپر کی سطر میں گولا کی طرف اشارہ
کیا جاچکا ہے -

ص ۲۱۲ — دوسری سطر میں شروع کے الفاظ " اس کی ایک
صورت " ضرورت سے زائد ہیں اور محذوف ہونے چاھئیں - اندھیاری کی
شکل میں افسوس ہے کہ طباعت میں پہنچ کر نقطے دار خط اور الف ب
(جن کا حوالہ تشریح میں ہے) نمودار نہیں ہوے - داھنی طرف کے خط

---

[۱] — ہندستانی ' جلد اول -

کا کل حصہ ' اوپر کي پیشانی کو چھوڑ کر ' الف ب میں شامل سمجھنا چاھیے -

" اول " کی تشریح میں ایلنٹ کے علاوہ اول قسم کے " کھنجر " کو بھی شامل کر لینا چاھیے - کھنجر بھی حقیقت میں ایلنٹ ھی ھوتی ھے ' جو اِدھر اُدھر کی ایلنٹوں کے بے طور دباؤ سے ٹیڑھی میڑھی ھوجاتي ھے ' اور چوں کہ پزاوے میں پکتے وقت وہ ایلنٹیں سب سے اندر کي صف میں ھوتی ھیں اس لیے گرمی کی شدت سے زیادہ پک کر سیاہ رنگ کی بھی ھوجاتی ھیں - یہ بدنما اور بد رنگ ایلنٹ گو اپنی خوش نما بہنوں کے مقابلے میں مردود ھوتی ھے لیکن مضبوطي میں ان سے بدرجہا زیادہ ھوتی ھے - یہی وجہ ھے کہ کھنجر کو عموماً تعمیر کی بنیاد میں استعمال کیا جاتا ھے - ایک اور عقیدہ یہ ھے کہ کھنجر نمی کے اثر سے بھی بہت زیادہ عرصے تک محفوظ رھتا ھے اور اُس میں لونا نہیں لگتا -

" ایر " کی تشریح میں پہلی ھی سطر میں لفظ " عموماً " کو محذوف سمجھنا چاھیے -

" بانکری " کی یہ اصطلاح غالباً گوتے کي " بانکري " سے مستعار ھے جو زنانہ کپڑوں میں اور مسالے کے ساتھ کنارے کنارے پر ٹانکی جاتی ھے -

' بتّی مارنا " کے تحت میں " بتّا " کے مفہوم " کمی ' نقص ' عیب " کی طرف اشارہ کرنا صحیح نہیں ھے -

ص ۲۱۴ — بڑیری : اُس لفظ کے تلفظ میں اھل اودہ کبھی ڑ سے پہلے نون غنہ کا اظہار کرکے بنڑیری بولتے ھیں -

" بسولی " کا تلفظ زیادہ تر " بسلی " (س کے پیش سے) یا " بسلی " (س کے سکون سے) کیا جاتا ہے -

ص ۴۱۵ــ" بکس " کی تشریح میں یہ اور اضافہ کرلینا چاہیے کہ : چونے ' بالو اور راکھی کے پیمانے کو بھی بکس کہتے ھیں ؛ اور یہ بکس اس طرح بنتا ھے کہ اینٹوں کا ایک احاطہ بنا لیتے ھیں اور اسے چونے ' بالو وغیرہ سے بھر دیتے ھیں - اس احاطے کے ناپ سے چونے وغیرہ کی مقدار معلوم کرلی جاتی ھے -

ص ۴۱۷ــ" بیالا " کی اصل " بیار " (ب کے زیر سے) ھے جس کے معنی " ھوا " کے ھیں - بیار سے بیارا ' اور بیارا سے بیالا ھوگیا ھے - عام محاورے میں بھی روشندان کو بیالا کہتے ھیں -

ص ۴۱۷ اور ص ۵۹۶ پر " بیجاوی " ذات کا ذکر ھے - اس کا تلفظ محض ج ھی سے نہیں بلکہ ز سے بھی ھوتا ھے - ظاھر ھے کہ ز اھل ھند کے لہجے کے مطابق حقیقت میں حرف ض کا تلفظ ھے - اس میں قابل لحاظ امر صرف یہ ھے کہ ض ھمارے ھندی معماروں کے منہ میں پہنچ کر محض ج ھی کی شکل میں تبدیل نہیں ھوگیا ھے ' بلکہ اُن کے ھاں اس کے قریب کا تلفظ (ز) بھی موجود ھے -

ص ۴۲۰ــ" پاز " کی تشریح میں پہلی سطر میں " کا " کی جگہ " کی " چھپنا چاھیے تھا -

اسی صفحے کی آخری سطر میں " یہی " کی جگہ " یہ " پڑھنا بہتر ھوگا -

ص ۴۲۲—" پکا ڈھولا " کی تشریح کی پہلی سطر میں " ذات " کے بعد " کے نیچے " کا اضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے - اس اضافے کے بعد " اور چوکھٹ کے اوپر والے سہروے کے بیچ " کے الفاظ بالکل غیر ضروری ہو جاتے ہیں ' اس لئے محذوف ہونے چاہئیں -

پلاستر اور پلستر (ص ۴۲۳) کے لئے ایک اور اصطلاح " استر " (الف اور ت مفتوح) بھی ہے - استر فارسی لفظ ہے ' اور اس کی دوسری صورت آستر ہے - فارسی میں " آستر کاری " اسی معنی میں آتا ہے جو پلستر یا پلاستر کا مفہوم ہے - خود ہمارے ملک میں اکثر لوگ " استر کاری " کہتے ہیں -

ص ۴۲۳—پوتیا کی جگہہ " پالت " (لام مفتوح) ہونا چاہئے - اصل یہ ہے کہ اس اصطلاح کے بارے میں خود اہل حرفت مختلف رائے رکھتے ہیں - بعض اسے پالت بتاتے ہیں ' اور بعض پوتیا ہی کہنے پر اصرار کرتے ہیں -

پلستر کی تشریح کی آخری سطر میں گنجکاری میں ج چھپ گیا ہے ' اس کی جگہ چ سمجھنا چاہیے -

اِسی صفحے پر نیچے سے دوسری سطر میں " کی عمودی چوکھٹ (پٹی) " کی جگہ " کے بازو " کہنا بہتر ہوگا ' کیوں کہ اس کے لیے بازو بولا جاتا ہے - اُس وقت میرے ذہن میں نہیں آیا تھا -

ص ۴۲۵—سطر ۷ میں انگریزی لفظ Rugh غلط چھپا ہے ' اسے Rough ہونا چاہیے -

ص ۴۲۶—" پیکار " کی تشریح میں سطر ۴ کے بعد " یا چھت کے نیچے تک " اور بڑھا لینا چاہیے -

اسی صفحے پر " پھٹ " کی توضیح میں اتنا اور اضافہ کر لیا جائے تو مفید ہوگا کہ " پھٹ " ضد ہے جٹ کا (جد) " - سائیسوں کی اصطلاح میں ایک اکیلے گھوڑے کو پھٹ اور دو کو جوڑی کہتے ھیں - اسی طرح " پھٹ کا ساز " اور " جوڑی کا ساز " بھی بولا جاتا ہے - بعض مہذب لوگ بجائے پھ کے ف کے ساتھ " فٹ " بولتے ھیں - کان پور کے سوداگروں کی فہرستوں میں ساز کی صفت میں بھی "فٹ" نظر آتا ہے -

ص ۴۲۷ — پھسیل کی تشریح میں قوسین کے الفاظ " (اور بگڑا ہوا) " غیر ضروری اور نامناسب ھیں - اِن کو محذوف سمجھنا چاہیے -

ص ۴۲۹ — " تملچا " کی تشریح میں الفاظ " طماچہ · طمانچہ ' تپانچہ " کا اندراج غیر ضروری ہے - اُن سب کو خارج سمجھنا چاہیے - تپلچا اور تملچا فارسی تپلچہ اور تنلگچہ کی ھادی صورتیں ھیں -

ص-۴۳۰ — تھاپی کی صرفی تشریح میں ' قوسین کے الفاظ میں " تھپکنا " کی جگہ " تھاپنا " ہونا چاہیے -

ص ۵۸۷ — لفظ تھیا کی تھ کے نیچے زیر کی علامت غلط چھپی ہے -

" تھیبا " میں امذ کے بعد قوسین میں تلفظ کے اظہار کے لئے " یای معروف سے " کا اضافہ کر لینا چاہیے -

ص ۵۸۸ پر " جام " کی تشریح افسوس کہ بالکل غلط درج ہوگئی - میرے پہلے مسودے میں یہ غلطی نمایاں نہیں ہے - معلوم ہوتا ہے کہ بعد میں تدوین اور ترتیب کے وقت " تھلچی اور گوند " کے استعمال کے دوران میں یہ غلطی واقع ہوئی ہے - بہر کیف " جام " کی تشریح میں جو کچھ لکھا گیا ہے وہ حقیقت میں " سبل " (گیلتا ' گدالا) کی کیفیت ہے ! اور " جام " سے مراد ہے " چار یا نو انچ یا ایک فٹ کی

وہ جڑائی جو چوکھٹ کی بغل میں ، دائیں بائیں ، بنائی جاتی ہے " -
لفظ جام اصل میں انگریزی لفظ Jamb کی ہندی شکل ہے ، جس کا
اطلاق انگریزی محاورے میں محراب ، دروازے ، کھڑکی یا آتش دان کی
محراب کے دونوں طرف کے بازوؤں کی عمارت پر ہوتا ہے -

" جت " کی تشریح کے آخر میں اِتنا اِضافہ ضروری معلوم ہوتا ہے
کہ " اِس کا ضد ہے پھت (جد) " -

جڑائی کے تحت میں تیسری سطر میں لفظ " چونا " چھپا ہے -
یہ " چونے " ہے -

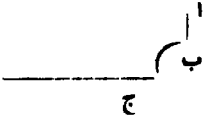
اسی صفحے پر نیچے سے دوسری سطر میں "بعد" کے بعد جو ک ہے
وہ صحیح طور پر چھڑ کے بعد ہونا چاہئے تھا - یہ لفظ چھڑک ہے -

ص ۵۹۱ —" چسما " کی توضیح میں انگریزی لفظ Chasm کے
تلفظ میں مجھ سے تسامح ہوا ہے - صحیح تلفظ چیزم نہیں بلکہ
کیزم ہے - لیکن یہ امر بھی ایک گونہ لطف سے خالی نہیں - میں نے
معدودے چند اشخاص کے سوا عام طور پر اوورسیر ، ٹھیکے دار اور کاریگر
لوگوں سے اس انگریزی لفظ کا تلفظ چ ہی سے سنا ہے - یہ غالباً اُن کی کم
سوادی کی دلیل ہے - یہ بھی ممکن ہے کہ چسما انگریزی سے نہیں بلکہ
فارسی لفظ چشمہ سے بنا ہو ، اور اُسی کی ہندی صورت ہو -

" چنہا " کی لفظی تشریح میں پہلی سطر کے آخر سے
" چوناہار " کو محذوف ہونا چاہئے ، کیوں کہ اس لفظ کی حقیقت
بھی اِنتہا کی سی ہے -

ص ۵۹۲ —" چوتر " کے تلفظ میں زیادہ مناسب ہوگا کہ " چ کے
پیش کی جگہ " " واو معروف " کہا جائے -

اسی صفحے پر " چوڑی " کی شکل کا جو خاکا دیا گیا ھے افسوس ھے کہ غلط دکھایا گیا - چوڑی کی صحیح شکل یوں ھوگی :

ا
ب
ج

" چورس " کے بیان میں قوسین کے اندر ھی " چورسائی " کا اضافہ مناسب ھوگا ' جو چورس کا حاصل مصدر ھے -

ص ۵۹۴— " داغ بیل " کے بیان میں چوتھی سطر میں لفظ "ھو" کے بعد " یا " چھپنے سے رہ گیا ھے -

ص ۵۹۸—گول ذات کی تشریح (آخری سطر) میں " کھڑی اینٹ " کہنا پوری طرح درست نہیں ھے - اس کی جگہ " کھڑنجا ' یعنی ساڑھے چار انچ چوڑی اینٹ " کہنا بہتر ھوگا - اسی طرح ص ۵۹۹ پر دوسری سطر میں اگر قوسین کی عبارت یوں ھو تو زیادہ صحیح اور واضح ھوگا : (ایک اینٹ کھڑی یعنی نو انچ کی اونچائی میں ' اور ایک بڑی یعنی ساڑھے چار انچ اونچی) -

ص ۵۹۹—نیچے سے چوتھی سطر میں قوسین کا لفظ سندوتچی س سے چھپ گیا ھے ؛ یہ ص ھونا چاھیے تھا -

ص ۶۰۱—ڈھاہ کے بیان میں لفظ کگر کی جنس کے بارے میں مجھ سے سہو ھوا - کگر مذکر نہیں بلکہ مونث ھے -

" ڈھولا " کے بیان کے آخر میں یہ اضافہ کر دینا چاھیے : " اسے قالب بھی کہتے ھیں " -

" راج " کے بیان میں اتنا اور بڑھا دینا چاھیے : " ملک اودھ میں راج کو " تھوئی " (بڑھئی کے وزن پر) کہتے ھیں " - اس لفظ کی اصل غالباً " تھپئی " ھو (یعنی " تھاپنے والا ") -

ص ۱۰۲—سطر ۴ ' اور سطر ۱۳ میں لفظ " زاویے " میں بلا وجہ ایک همزہ اوپر چھاپ دیا گیا ھے ' جو تلفظ کے لحاظ سے کسی طرح صحیح نہیں - و کے بعد همزہ نہیں ھے بلکہ ایک ي اور ایک یا ي مجہول ھے -

ص ۱۰۳ پر "ساج" کے بیان میں "تعمیر" کی جگہ "تعسیر" غلط چھپا ھے -

ص ۱۰۴ پر سبل کے آخر میں یہ اضافہ ضرور مفید ہوگا کہ " اودہ میں اسے سابر (ب مفتوح) کہتے ھیں " -

" سندلا " کی اصل غالباً " صندل " ھے - اس چونے کو شاید اس نسبت سے سندلا کہتے ھیں کہ اس کا رنگ صندلي (شربتی) سا ھوتا ھے -

ص ۱۰۵—" سیم " کے بیان میں آخری سطر میں سے بہتر ھے کہ لفظ " نمبر " کو خارج کر دیا جائے -

ص ۱۰۶ —کاربل کی چیں کہ صرف یہی واحد شکل نہیں ھے ' اس لیے مناسب معلوم ھوتا ھے کہ اس کی تشریح کے آخر میں اتنا اور اضافہ کر دیا جائے کہ " علاوہ اس کے کاربل کی اور بھی مختلف شکلیں ھو سکتی ھیں " -

" کانس " کے بیان میں ' دوسری سطر کے شروع سے " عربی : قرناس ؟ " کو خارج کر دینا مناسب ھوگا ' اس لیے کہ زیادہ قرین صحت یہی امر ھے کہ همارا " کانس " انگریزی ھی سے ماخوذ ھے نہ کہ عربی سے ' جہاں " قرناس " خود غیر زبان سے آیا ھے -

ص ۱۰۹ پر سطر ۷ میں لفظ سب کے بعد لفظ سے ھونا چاھیے جو چھپنے سے رہ گیا ھے -

کلنکر کے تلفظ کی تشریح میں " اور نون غنہ " کو محذوف کر دینا چاہیے - اس کے علاوہ پوری تشریح میں اِس لفظ کو بجائے مونث کے مذکر سمجھنا چاہیے -

ص ۶۱۴ کی دوسری سطر میں بجائے " چوڑائی " کے " موٹان " بہتر اور صحیح تر ہوگا -

" کاتر " کا ایک اور تلفظ " کاتر " بھی سنا جاتا ہے - اس کی تشریح میں لفظ " عموماً " کو خارج سمجھنا چاہیے -

ص ۶۱۹ —" مجھولا " کا دوسرا تلفظ منجھولا (نون غنہ سے) بھی ہے -

ص ۶۲۰ پر دوسری سطر میں لفظ " زرا " سے پہلے " سے " چھپنے سے رہ گیا ہے -

ص ۶۲۱ —" نریا " کے بیان میں یہ اضافہ کر دینا چاہیے کہ " ملک اودھ میں اسے گھرنگھی یا گھونگی (نون غنہ ' واو مجہول) کہتے ہیں -

ص ۶۲۲ — " نیہو " کو ملک اودھ میں عوام نہٗ (ن کے زیر اور ہ کے پیش سے) اور مہذب لوگ نہ (ن کے زیر اور ہ کے سکون سے) بولتے ہیں -

" ہول پاس " کی تشریح میں اس کی انگریزی صورت غلط درج ہوئی ہے - صحیح انگریزی لفظ ہولڈ فاسٹ (Hold fast) ہے - اس لفظ کے بیان میں چوتھی سطر کے شروع میں بجائے " پٹھوں " کے " بازؤوں " پڑھنا چاہیے -

تبصرے

" کار امروز "

ملنے کا پتہ —قصرالادب آگرہ - قیمت مجلد چار روپئے - غیر مجلد ساڑھے تین روپئے -

" کار امروز " جناب سیماب اکبرآبادی کی نظموں کا مجموعہ ہے - حالانکہ کار امروز سے تنگ آکر لوگ شعر و شاعری کی دنیا میں پناہ لیتے تھے لیکن اب خود شعر و شاعری جناب سیماب کی بدولت کار امروز میں داخل ہے -

عصر حاضر کے باکمال شعرا میں سیماب صاحب کی ہستی کسی تعارف کی محتاج نہیں ہے ۔ وہ موجودہ دور کے کامیاب اساتذہ میں سے ہیں اور ایک خاصی تعداد شاگردوں کی رکھتے ہیں - ہر چند کہ شعرا کی اس افراط کو کچھ لوگ قوم کے عملی جمود اور ذہنی فرو مائگی سے منسوب کریں گے لیکن اس سے کم از کم سیماب صاحب کی پختگئ مشق اور تجربے کا صحیح اندازہ لگایا جا سکتا ہے - یہی وجہ ہے کہ اُن کی شاعری میں زبان اور طرز بیان کے اعتبار سے ' سوائے اس کے کہ انہوں نے تراکیب فارسی کے استعمال میں ضرورت سے زیادہ آزادی سے کام لیا ہے ' حرف گیری کی گنجائش کم ہے - ان لوگوں کا ذکر نہیں جنہوں نے شاعری اور زبان کو مقامی بنا لیا ہے اور جن کے نزدیک ہر جدت ایک بدعت ہے خواہ وہ کتنی ہی قابل قبول کیوں نہو -

سیماب صاحب کی شاعری لطف زبان اور حسن بیان کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے - خوبصورت الفاظ ' جمیل تراکیب ' چست بندشیں اور لطیف

تشبیہات و استعارات کا بیک وقت اجتماع حسن کلام کے لئے کافی ہے - پھر اس کے ساتھ ساتھ متنوع بحریں ، نظم کی نئی نئی شکلیں اور کلام کی روانی میں ترنم و موسیقی کی رعائت اس حسن کو دوبالا کر دیتی ہیں - تاثیر کا سوال بے کار ہے کہ اس کا تعلق مشق و اکتساب سے نہیں - اور یوں بھی ان کے کلام میں وہ تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں جو اس وقت دہلی یا لکھنؤ کے کسی استاد فن کے لئے باعث فخر و مباہات ہوسکتی ہیں ، البتہ یہ چند الفاظ محل نظر ہیں مثلاً "صفحہ ۱۵۰ پر مہوس بمعنی بوالہوس اور رقیب لکھا ہے - صفحہ ۱۹۵ میں مجروح رواسم ، پابند رسوم کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے ، صفحہ ۳۹ میں تکیۂ بالیں لکھا ہے ، حالانکہ تکیہ و بالیں مترادف الفاظ ہیں ، ایک جگہ سمن سے تابہ سما لکھا ہے ، حالانکہ سمک سے تابہ سما " رائج ہے - لیکن ان لفظی مباحث سے قطع نظر -

مجھے تو اصولی حیثیت سے اردو شاعری کی بابت کچھ عرض کرنا ہے - کہا جاتا تھا کہ چند فرسودہ رسم و رواج میں محصور ہونے کی وجہ سے قدیم شاعری نے بالکل ماء راکد کی حیثیت اختیار کرلی تھی اور شاعر کی قوتِ تخلیق کا قریب قریب فقدان ہوگیا تھا - چنانچہ جدید شاعری نے ان بندشوں کو توڑ کر آگے قدم بڑھایا اور ایک نئی راہ نکالی لیکن دیکھا یہ جاتا ہے کہ عام طور پر یہ بھی کچھ دور آگے چل کر تھم گئی ہے اور گھوم پھر کر ایک مخصوص رنگ اور ایک متعین حد سے باہر پانوں نہیں نکالتی - اس کی وجہ بھی وہی ذہنیت ہے جس نے قدما کے یہاں جدت و اختراع کے سوتوں کو خشک کر دیا تھا یعنی کسی مجدد فن کا اتباع اس حد تک کہ وہ تقلید کی حد سے بھی گزر کر نقل بن جائے - اور ہر چند کہ اس کا اعتراف کبھی نہیں کیا جاتا لیکن دنیا جانتی

ہے کہ ان ذروں کی چمک صرف مصنوعی ہے اور یہ ایک خاموش ادعا ہے اس آفتاب کمال کی ہمسری کا جس سے یہ سب کسب نور کرتے ہیں -

جناب سیماب کی شاعری اس حریص و نقال ذہنیت سے تمام تر ملوث نہیں معلوم ہوتی - ممکن ہے کہ انہوں نے خیالات میں کوئی قابل قدر اضافہ نہ کیا ہو ' لیکن ہر شاعر کے لئے یہ کب لازمی ہے کہ وہ تخیلات و تصورات کی نئی نئی دنیاؤں کا اکتشاف کرے - ان کی یہ سعادت کیا کم ہے کہ وہ جدید شاعری کے نئے سرمایہ کی از سر نو ترتیب و تہذیب کرنے کے اہل ہیں - سیماب صاحب کی شاعری حقیقتاً ایک نو آبادی ہے - پھر ظاہر ہے کہ کسی نئی سر زمین کا بسانا ' اس کی تزئین و آرائش کرنا اتنا ہی ضروری اور قابل ستائش ہے جتنا کہ اس کا دریافت کر لینا - اجتہاد فکر کا نعم‌البدل بداعت اسلوب ہے اور لاریب کہ ان کا کلام ہم کو نو بہ نو اسالیب سے روشناس کرتا ہے - انہوں نے ان تمام نئے نئے خیالات کو جو پہلے کسی ایک نظم یا شعر یا صرف ایک مصرع کا موضوع تھے بہت شرح و بسط کے ساتھ کئی کئی نظموں میں ادا کیا اور رنگ برنگ کے ملبوس پہنا کر تازہ کر دیا ہے - اور ہر چند کہ ان کے پڑھنے کے بعد بھی ذہن صرف اسی زندہ جاوید نظم یا شعر یا مصرع کی طرف منعطف ہوجاتا ہے جو ان نظموں کا ماخذ ہیں پھر بھی کم از کم ان کی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا - شائد ان کی بعض نظمیں مثلاً " غالب " " مہراهم خرام شب " " تاروں کا گیت " اور " رقص برگ " وغیرہ صرف اقبال کی صدائے باز گشت قرار دی جائیں لیکن ان مستثنیات کے جواب میں " سوسائٹی " " گل نافرمان " " ہندوستانی ماں کا پیغام " وغیرہ پیش کی جاسکتی ہیں جو یکسر جناب سیماب کی تراوش افکار اور جدت طبع کا نتیجہ ہیں - اسی طرح

ممکن ہے کہ بعض جگہ ان کا طرز بیان محض چربہ معلوم ہو مگر یہ ان کی شاعری کا عام رنگ نہیں ہے - وہ خوشہ چینی کرتے ہیں لیکن نظر بچاکر نہیں بلکہ حقدار بن کر - پھر ظاہر ہے کہ اگر کسی شخص میں زور بیان ہے تو بڑے سے بڑے آدمی کا ہم خیال بن سکتا ہے اور اس کی اس جرات پر " بکف چراغ دارد " کا اطلاق مشکل ہی سے واجبی ہو سکتا ہے -

سیماب صاحب کی شاعری عصر جدید کی جملہ تحریکوں کی آئینہ دار ہے - موجودہ زمانے میں قومیت ' حریت اور اشتراکیت کی تحریکوں نے ہندوستانیوں کے خیالات کی رو کو ایک خاص سمت میں پھیر دیا ہے - چنانچہ جدید شاعری میں بھی اس کی ایک لہر دوڑ گئی - سب سے پہلا آوازہ کسی نے بھی بلند کیا ہو لیکن اقبال نے سب سے پہلے اس موضوع پر مکمل اور منظم طور پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے - اس کے بعد اکثر شعرا اس میدان میں طبع آزمائی کرتے رہے لیکن کوئی قابل ذکر ترقی نہیں ہو سکی - اس موضوع پر سیماب صاحب کی نظمیں " کانگریس " " گاندھی " " آزادی " " نوجوان ہندوستان سے " " اے سرمایہ دار ! " " مزدور " وغیرہ بہت کامیاب ہیں اور اپنے طرز ادا کی جدت کی وجہ سے ممتاز حیثیت رکھتی ہیں - یہاں بھی حضرت سیماب نے معاملات کو دوسروں ہی کے نقطہ نظر سے نہیں دیکھا ہے - مثلاً اقبال و دیگر شعرا یعنی جوش و علی اختر وغیرہ اشتراکیت کے حامی ہیں اور موجودہ نظام تمدن کو جس کی بنیاد استبداد پر قائم ہے پیام انقلاب دیتے ہیں - اقبال جنہوں نے سب سے پہلے اس موضوع پر قلم اٹھایا تھا اور جن کے اشعار اب بھی لاجواب ہیں مزدور سے کہتے ہیں :-

ہمت عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول

غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک

نغمۂ بیداری جمہور ہے سامان عیش
قصۂ خواب آور اسکندر و جم کب تلک

آفتابِ تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا
آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دورئ جنت سے روتی چشم آدم کب تلک

باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
زخمِ گل کے واسطے تدبیر مرہم کب تلک

کرمکِ نادان طواف شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلی زار میں آباد ہو

سیماب صاحب کا ارشاد ہے - تخاطب سرمایہ دار سے ہے :—

جانتا ہوں میں غلط تقسیم ہے تقدیر کی
خواجگی تجھکو عطا کی اور اسے بے چارگی

قسمتِ عالم پہ ہے قبضہ مگر اللہ کا
وہ اگر چاہے بدل ڈالے تری تقدیر بھی

تیرے سرمایے میں قسمت ہے غریبوں کی شریک
ورنہ کیوں تجھ کو ضرورت سے سوا دولت ملی

دولت کی غیر مساوی تقسیم کا الزام تقدیر پر کوئی نئی بات نہیں
البتہ تیسرے شعر کا استدلال خوب ہے اگر آپ اسے عامیانہ نہیں بلکہ
شاعرانہ سمجھیں ورنہ سرمایہ دار پوچھ سکتا ہے کہ غریبوں کی قسمت
کی غریبوں کو کیوں نہ ملی کہ میں اپنے سرمایے میں بھی ان کی قسمت
کو شریک سمجھوں ؟ پھر حضرت سیماب سرمایہ دار کو " طوفان

متراکیت " سے خبردار کرتے ہوئے ان الفاظ میں مصالحت کے
لمب گار ہیں :—

اپنے ہمجلسوں سے اے منعم نہ وحشت چاہیے
جن کا تو مخدوم ہے ان کی بھی خدمت چاہیے
وہ معاون ہیں ترے ' ہمدرد ہیں ہمراز ہیں
حسب موقع تجھکو ان کی بھی اعانت چاہیے
حقِ خدمت ان کا دینا چاہیے دل کھول کر
جو وفا تجھ سے کریں ان سے مروت چاہیے

اقبال نے اپنی اسی نظم میں سرمایہ دار کی تلک بخشی پر یوں
طنز کیا ہے :—

دست دولت آفریں کو مزد یوں ملتی رہی
اہل ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو ذکات

مگر واضح رہے کہ وہ کم یا بیش بہر صورت مزد تھی - اب
لیکن سیماب صاحب مزدوروں کو زکواۃ دلانا چاہتے ہیں - معلوم نہیں کہ
مزدور کی خودداری اسے کہاں تک پسند کریگی - ممکن ہے کہ انہوں نے
مصلحت وقت اسی " تدبیر مرہم " میں سمجھی ہو لیکن یہ ظاہر ہے
کہ انہوں نے صرف اوروں کے اقوال پیش کرنا پسند نہیں کیا اور اپنی
انفرادیت کو برقرار رکھا ہے -

سیماب صاحب بھی اقبال اور ٹیگور کی طرح مغربی تہذیب اور
اس کے اصل اصول کو خود غرضی قرار دیتے ہیں اور موجودہ سیاسیات
و نظام معاشرت کو انانیت کی کار فرمائی سمجھکر صداقت ' محبت '

اخوت ' اور انسانیت، کی تلقین کرتے ہیں - " اساس کائنات " " فردوس گم شدہ " " طلوع سیاست " " صبح محبت " انہیں جذبات کی حامل ہیں - اور اپنی شعریت اور رنگینی بیان کے اعتبار سے بہت دلکش ہیں - نمونہ کے لئے " فردوس گم شدہ " کے چند اشعار ملاحظہ ہوں -

اک اندھیری رات میں انسان ہے مصروف جنگ
عظمت باطل کا بھوکا تشنۂ کامِ نام و ننگ
کند تلواریں تکبر کی نیام فکر میں
ترکش تخیل میں کمزور جذبوں کے خدنگ
ہے صدائے دشنہ و نشتر سرودِ ارتقا
موت کی ہر چیخ ہے اس کے لئے آواز چنگ
خون کے چھینٹوں کو سمجھا ہے بہار گلِ فروش
مذبحہ اس کو نظر آتا ہے موج آب و رنگ
معنئ انسانیت بھولا ہوا ہے آدمی
کارواں در کارواں ہے قومیت کا عذر لنگ

باغ میں لالہ بھی ہے گل بھی سمن بھی خار بھی
ایک رنگین خاموشی مہرلبِ فریاد ہے
رکھ لئے ہیں نام پھولوں کے ہمیں نے مختلف
فطرتِ گلشن مگر اس قید سے آزاد ہے
اس کے باطن کا کوئی انسان محروم ہی نہیں
آشنائے راز صرف اک بلبل ناشاد ہے
گلستاں کا ہر ورق ہے درس بیداری ہنوز
آہ انسانِ تغافل کیش کیوں برباد ہے

حسن تھا روح صداقت تھی محبت تھی جہاں
مجھ کو وہ فردوس گم گشتہ ابھی تک یاد ہے
جذبۂ حسن و محبت پھر بڑھانا چاہئے
پھر جہنم زار کو جنت بنانا چاہئے

حضرت سیماب کے نزدیک بھی ہماری مشکلات کا حل عہد ماضی کی طرف مراجعت ہے - اس نظریہ کی صحت و غلطی سے قطع نظر کرتے ہوئے کہ نفس شاعری اور اصول فن پر اس کا کوئی خاص اثر مرتب نہیں ہوتا ' یہ کہدینا ضروری ہے کہ اس باب میں ان کا تخئیل بہت مبہم اور غیر مکمل ہے - چنانچہ " ایک پیغام اہل‌عالم کے نام " اور " نشاط آغاز و خمار انجام " وغیرہ میں ان کے خیالات الفاظ کے خوبصورت طلسم میں گم ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں - مثال کے لئے اولالذکر نظم کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے کہ اس میں ان کے خیالات زیادہ مکمل اور واضح ہیں :—

یاد ہیں وہ دن کہ یہ دنیا محبت‌خانہ تھی
بارش حسنِ و صداقت، نازش کاشانہ تھی
آدمی اپنے ہی کیفِ سرمدی میں مست تھا
تشنہ کامی بے نیاز ساغر و پیمانہ تھی
اپنے استحکام سے فارغ تھا ذہنِ آدمی
صرف تعمیر جہاں میں ہمت مردانہ تھی
ریت کے ذروں پہ سر جھکتے تھے سجدوں کے لئے
بندگی نا آشنائے کعبہ و بت خانہ تھی
گلشنِ ہستی میں یک رنگی کا عالم عام تھا
پہلے صرف اک قوم تھی انسان جس کا نام تھا

مشکل یہ ہے کہ تاریخ عالم کسی ایسے زمانے کی شہادت نہیں دیتی جب ساری دنیا میں یہ اِتفاق یہ اتحاد اور یکرنگی رہی ہو جناب سیماب اکثر عہد گذشتہ اور نشاط رفتہ کا ماتم کرتے ہیں لیکن سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سا دور ماضی تھا جب صرف اخوت و محبت تھی ظلم و ستم نہ تھا ' ایثار و قربانی تھی خود غرضی و نفسانیت نہیں پائی جاتی تھی عیش و عشرت تھے اور مصائب و آلام ان کے پہلو بہ پہلو نہیں تھے - اگر ان کے پیش نظر کوئی مخصوص عہد ایسا ہے جس کو وہ موجودہ زمانے کے لئے مثال اور معیار بنانا چاہتے ہیں تو اس کی صراحت کرنے میں کیا تکلف ہے ؟ پھر فرماتے ہیں :—

رفتہ رفتہ سادگی کے پیرہن بدلے گئے
کچھ نئے پہلو میانِ انجمن بدلے گئے
آدمیت کو پسند آیا درندوں کا لباس
فکر کے تیور نظر کے بانکپن بدلے گئے
خود پرستی نے حکومت کی حدیں تیار کیں
جنگلوں میں انقلاب آیا چمن بدلے گئے
کی گئی تقسیم مقبوضات میں سطحِ زمیں
دھر کے نقشے بہ عنوان وطن بدلے گئے
سجدہ گاہوں میں تعصب نے نئی تفریق کی
خانقاہوں میں عبادت کے چلن بدلے گئے

جب دنیا وطنیت کے مفہوم سے نا آشنا تھی اسوقت کیا زمین مقبوضات میں تقسیم نہیں کی جاتی تھی - اب اگر توپ و تفنگ کے پس پردہ قومیت کا جذبہ مصروف کار نظر آتا ہے تو کیا پہلے تیغ وسناں

ذاتی اغراض و مقاصد کا ذریعۂ حصول نہیں تھے جو نسبتاً زیادہ مذموم و ناپسندیدہ ہیں ؟ آپ صرف ایک مخصوص زمانے میں مسلمانوں کی مثال پیش کرسکتے ہیں کہ انہوں نے اپنے اصولوں کے لئے تلوار اٹھائی تھی لیکن نہ تمام دنیا مسلمان تھی اور نہ ان کا زمانہ دیرپا تھا کہ پورے دور ماضی کو اس سے منسوب کیا جائے - مذہبی تعصب و افتراق بھی کچھ آج کی بات نہیں ' خدا کا نام لیکر ہمیشہ انسان کا خوں بہایا گیا ہے - خیر اس قصۂ ماضی کو چھوڑ کر اس خواب مستقبل پر آئیے جسے سیماب صاحب دیکھ رہے ہیں :—

دور کر سکتی ہے اک انگڑائی اب بھی روح کی
شخصیت کی تشنگی جمہوریت کا اضطراب
صرف تم انسان بن کر اپنی دنیا میں رہو
پُر سکوں آزاد ' یکسو ' کامگار و کامیاب

" روح کی انگڑائی " ! معلوم نہیں اس کا کیا انداز ہوگا - " انسان بن کر رہنا " ! یعنی آدمی کو بھی میسر نہیں انسان ہونا - لیکن کیا کیا جائے ' زندگی کی حقیقتیں اتنی ہی تلخ ہیں اور اس کی مشکلات اسقدر دشوار ' ورنہ شائد اس خواب سے پہلے ہی اس کی تعبیر ممکن ہوسکتی ' عام اس سے کہ وہ خواب ٹیگور نے دیکھا ہے یا جناب سیماب نے -

اپنی دوسری نظم " نشاط آغاز و خمار انجام " میں سیماب صاحب نے اسی خیال کو اور زیادہ شاعرانہ پیرایہ میں پیش کیا ہے - اس کے آخری دو بند یہ ہیں -

مدتیں گذریں اسی انوار میں جھولے ہولے
آدمی ہے اب نشاطِ اولیں بھولے ہولے

وہ تجلی پھر دکھا دے جو دکھائی تھی کبھی
جلوہ آرا منظرِ ہستی میں ہو جا بے حجاب

بےحجاب

بےحجاب اے فطرت ہمراز و محرم بےحجاب
پھر وہی امن و سکون ہو پھر وہی کیف و نشاط
پھر تو صبح ازل ہو شمع بزم انبساط
اے فضائے عالم ہستی بدل دے اپنا رنگ
اے دعائے ارتقائے دہر ہوجا مستجاب

مستجاب

مستجاب اے التجائے جانِ پُر غم مستجاب

لیکن اگر مستقبل کو ماضی کے نقش قدم پر چلنا ہے تو یہ "ارتقا" ہوا یا "رجعت"؟—معلوم نہیں ٹیگور اسے کیا سمجھتا ہے—ایک شخص کہہ سکتا ہے کہ اگر اسی خواب مستقبل کا نام فکر فردا ہے اور اسی غم دوش کو "کار امروز" کہتے ہیں تو ہماری گل و بلبل والی شاعری کیا بری تھی جس میں ہم ان سب سے بیک وقت بے نیاز تھے -

سیماب صاحب نے وطنیت و قومیت کی مخالفت بھی کی ہے اور موافقت بھی - وہ ایک طرف اس تفرقہ و امتیاز اور جغرافیائی حد بندی کو انسانیت کے منافی قرار دیتے ہیں تو دوسری طرف دوسرے عنوانات کے تحت میں اس کی تعریف کا راگ بھی گاتے ہیں - اقبال کے یہاں بھی یہی بات پائی جاتی ہے لیکن اقبال نے ایک مخصوص زمانے تک جو ان کی شاعری کے دور اول تک محدود تھا وطنیت کی پاسداری کی ہے اس کے بعد اس کو بالکل ترک کرکے ملیت کے علمبردار ہوگئے اس

لئے یہ تغیر اقبال کے یہاں صرف خیالات کا ارتقا ھے لیکن سیماب صاحب کے یہاں کھلا ہوا تناقص - معلوم ہوتا ھے کہ اس معاملہ میں سیماب صاحب کے پیش نظر کوئی مخصوص نظریہ نہیں ھے اور نہ انہوں نے اس پر زیادہ غور و فکر سے کام لیا ھے - چنانچہ ان کی نظمیں "میرا وطن" " ایک پیغام اهل عالم کے نام" اور "نوجوان ہندوستان سے" "کانگریس" وغیرہ کو اپنی اپنی جگہ قابل قدر ہیں لیکن خیالات کے اعتبار سے ہم آہنگ نہیں -

در اصل یہ کچھ موصوف ھی کی شاعری پر منحصر نہیں موجودہ شاعری عام طور پر مستعار ذہنیت کی حامل ھے جس میں اپنے وجدان و ذوق کی رعائت دشوار اور اپنے معتقدات سے خلوص رکھنا تقریباً ناممکن ھے - شعرا نے لوگوں کے رجحان کو جدھر دیکھا ادھر خود بھی مائل ہوگئے - قبولیت عام حاصل کرنے کا سیدھا راستہ بھی یہی ھے کہ دوسروں کی پسند سے خود مجبور ہوجائے نہ کہ دوسروں کو پسند کرنے پر مجبور کرے - اقبال نے تو صاف صاف اسلام اور اصول اسلام کو انسان کے درد کا درماں بتایا ھے جس کی وجہ سے ان کا پیغام کم از کم مبہم اور متضاد تو نہیں ھے - پھر ظاہر ھے کہ جہاں ان کو داد بہت ملی وہاں ان کے خلاف صدائیں بھی کافی بلند کی گئیں مگر اس کے لئے اخلاقی جرات کے علاوہ ایک زبردست شخصیت کی ضرورت تھی جس کا نصب العین اس کے فکر و غور کا نتیجہ ہو ' جو زمانے کی مصلحتوں پر اپنے اصولوں کی قربانی گوارا نہ کرے اور اس اختلاف کو خوش اسلوبی اور ثابت قدمی کیساتھ نباہ لے جائے - لیکن ہر شخص اقبال اور ٹیگور نہیں ہوسکتا - سیماب صاحب کےیہاں یہ الجھاؤ اگرچہ ایک بڑی حد تک اسوجہ سے ھے کہ انہوں نے اپنے تفکر و تدبر سے کام نہیں لیا ھے اور جو کچھ کہا ھے اسے پہلے خود نہیں سمجھ لیا ھے - لیکن اس کی وجہ ایک یہ بھی ھے کہ وہ

رواداری کے قائل ہیں اور کسی کے جذبات کو ٹھیس نہیں لگانا چاہتے ۔ وہ اپنے مذہب و مسلک ، ملت و قومیت کو شاعری کے پردے میں چھپانا چاہتے ہیں اور پڑھنے والے کو یہ نہیں معلوم ہوتا کہ وہ کس حیثیت سے سامنے آتے ہیں ایک مسلمان بن کر یا ایک ہندوستانی کے جامے میں اور یا ان لوازم سے ماوراء اس ہیولے کی شکل میں جو ذہن فطرت میں پہلے پہل مرتسم ہوا تھا یعنی محض انسان کی حیثیت سے ۔ چنانچہ سوائے ان دو ایک نظموں کے جن کا تخاطب براہ راست مسلمانوں سے ہے وہ اسلام کا نام لینے میں خاص احتیاط سے کام لیتے ہیں ۔ اگر ہندوستانیوں سے تخاطب ہے تو قومیت بھی ہے اور وطنیت بھی لیکن جب ساری دنیا کو پیغام سنانا ہے تو مجرد انسان ہیں اور پیکر انسانیت ۔ اور پھر وہ اپنی ان مختلف شخصیتوں کو مجتمع بھی نہیں کرسکتے ۔ اب اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھئے تو ان کے کلام کے جملہ اسقام جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے صرف ضرورت و مصلحت اور مجبوری قرار پاتے ہیں اور اس لحاظ سے یقیناً ناقابل عفو نہیں ۔

یہاں سیماب صاحب کی ایک خصوصیت قابل ذکر ہے ۔ ان کا پیرایہ بیان خشک سے خشک موضوع کو دلچسپ بنا دیتا ہے ۔ وہ اپنی نظموں میں شعریت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے سامعہ نواز ترانوں کے پس پردہ پند و موعظت کی تلخی نہیں محسوس ہوتی ۔ وہ حقائق کو ایک فلسفی یا مدبر کے نقطہ نظر سے نہیں دیکھتے وہ صرف شاعر ہیں اور شاعری پر اکتفا کرتے ہیں ۔ ان کی صحت ذوق کا یہی کیا کم ثبوت ہے کہ وہ اپنے مخصوص حد سے باہر پانوں نہیں نکالتے ۔ جن نظموں کے اشعار اوپر درج کیے گئے ہیں تغزل اور رومانیت کی لطافتوں سے مالا مال ہیں ۔ بالخصوص " نشاط آغاز اور خمار انجام "

کی جدت ترکیب قابل داد ہے جس نے خیالات سے متناسب ہوکر نظم میں ایک عجیب ترنم پیدا کردیا ہے -

یوں تو سیماب صاحب کی شاعری میں جذبات وحسیات کا عنصر بھی کافی حد تک موجود ہے جیسا " فطرت کی جوگن " " دل کی پیاس " اور " شام لتمد " وغیرہ سے ظاہر ہے لیکن جہاں ان کی شاعری ان کی شخصیت اور زندگی سے قریب ہوجاتی ہے وہ زیادہ کامیاب جذبہ نگاری کرتے ہیں - " تیرے ماضی کی یاد میں " " انتباہ " اور " حسن کا آخری حربہ " خاص تاثرات میں ڈوبی ہوئی چیزیں ہیں جن میں داخلی رنگ بہت گہرا ہے - " تیرے ماضی کی یاد میں " سے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں - ایک سے ایک بہتر شعر کہا ہے کہ انتخاب دشوار ہے - تخاطب ایک ایسے محبوب سے ہے جس کے عہد طفلی کی یاد ' کہ اب شباب نے اس کی محبوبیت کو ہمیشہ کے لئے چھین لیا ہے ' شاعر کو بیتاب کیے ہوئے ہے :—

مری نظر میں ہے دیباچۂ شباب ترا
کہ مست حسن کے نغموں سے تھا رباب ترا

وہ تیرا عـالم طفلی وہ تیرا عہد جہل
سرور و شعر سے وہ ذوق بے حساب ترا

مری خوشی پہ وہ تیرا تبسم رنگین
وہ میرے جذبۂ برہم پر اضطراب ترا

وہ شوق کے لب تِشنہ وہ تیرا عارض تر
وہ مشت خاک کے قبضے میں آفتاب ترا

وہ ابشار رواں مے کے تیرے ہونٹوں پر
وہ بوے بادہ میں ڈوبا ہوا گلاب ترا

وہ ابتدائے محبت وہ چاندنی راتیں
مرے کنار میں وہ پر سکون خواب ترا
وہ شب کے سایے میں کافر ملاحتیں تیری
سحر کے بھیس میں وہ حسن لاجواب ترا
وہ تیرے کیف تر نم میں میرا کھو جانا
وہ میرے گرم تنفس سے پیچ و تاب ترا
مری نظر میں تری ہر نظر پیام حیات
وہ میری آنکھ میں ہر جلوۂ کامیاب ترا
کہاں گیا وہ زمانہ وہ اک جہانِ نشاط
چھری لیے ہوئے کیوں آگیا شباب ترا
سلام شوق تری اس حیات رفتہ کو
پیام مرگ محبت ہے انقلاب ترا

سیماب صاحب نے رنگا رنگ عنوانات پر نظمیں لکھی ہیں اور اگر ان کی دلکشی اور شعریت سے کوئی غیر معمولی توقع پہلے سے نہ قائم کر لی جائے تو یہ کہنا بےجا نہوگا کہ سیماب صاحب نے انہیں خوب نباہا ہے - لیکن '' ارض تاج '' کے سلسلے میں انہوں نے جو نظمیں لکھی ہیں ان کی قوت شاعری کی صحیح ترجمان ہیں - یہ نظمیں منظر نگاری ' محاکات اور لطافت تشبیہ کے لحاظ سے ممتاز ہیں - '' ارض تاج '' کی ابتدائی بارہ یا تیرہ نظموں میں ایک طرح کا تسلسل ہے - اس میں جناب سیماب ایک رہبر یا گائڈ کی حیثیت اختیار کرتے ہیں وہ مسافر کو بہ نفس نفیس آگرہ کے اثارالصنادید کی سیر کراتے ہیں اور حسب قاعدہ ہر ایک کی مختصر تاریخ اپنے مخصوص شاعرانہ انداز میں بیان کرتے جاتے ہیں - لیکن انہوں نے اس رسم کی اخیر تک پابندی

نہیں کی ہے - یہ اس لئے لکھدیا ہے کہ مسافر سے مراد خود ناظرین کرا
ہیں - اس سلسلے میں " ارام باغ " والی نظم خاص طور پر قابل ذ
ہے - اردو میں کم نظمیں ایسی ہیں کی جن میں اتنی رومانیت ہو
کچھ اشعار ملاحظہ ہوں :—

اس کی شادابی سے قائم تھی بہار کائنات
سبزہ تھا ہمراز اس کا اور دریا ہمنشیں
اب بھی اس کے پانوں چھو لیتی ہیں موجیں بار بار
اس کی بربادی میں گو ذوق پذیرائی نہیں
پرورش پاتی تھی اس کے سایہ میں روح بہار
شام تھی اسکی چنار اور صبح اسکی یاسمیں
ہاں یہ ہے دیکھے ہوئے گلگشت انداز و جمال
ثبت ہیں اس پر حسینوں کے خرام نازنیں
سرو ہے افسردہ خاطر ' یا بگل شمشاد ہے
لیکن ان کو اب بھی اپنا خواب رنگیں یاد ہے
دیکھ وہ شہزادیاں پھرتی ہیں اتھلاتی ہوئی
ہر روش پر انکھڑیوں سے پھول برساتی ہوئی
تازہ کلیاں توڑ کر دوڑی وہ اک کمسن کنیز
نکلی کنج گل سے وہ اک خادمہ گاتی ہوئی
نذر لے کر تازہ پھولوں کی چلی باد نسیم
وہ ہوا آئی دماغ و دل کو مہکاتی ہوئی
وہ پپیہے کی صدائیں - وہ نوا طاؤس کی
زندگی کی آگ سے سینوں کو گرماتی ہوئی
آج اس فردوس میں باقی کہاں وہ زندگی

آج پھرتی ھیں بہاریں ٹھوکریں کھاتی ہوئی
سب جسے رسماً کہا کرتے ھیں اب ارام باغ
اس نے دیکھی ھیں ھماری عظمتیں جاتی ہوئی
انقلاب رفتہ سے لالے کا دل پــر داغ ھے
ھے بہاروں کا یہ رنگین مقبرہ یــا باغ ھے

سیماب صاحب یہ بہتر سمجھ سکتے ھیں کہ ان کی شاعری کہاں کامیاب ھوسکتی ھے لیکن ھم اتنا کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ یہ نظم ان کی شاعری کی معراج کمال ھے - اس سلسلے کے علاوہ " تاج کنار شفق میں " رنگینی بیان اور محاکات کے اعتبار سے بہت مکمل نظم ھے - " صبح تاج " بداعت اسلوب اور جدت تخیل کا اعلیٰ نمونہ ھے - دوسری نظموں میں شاھان مغلیہ کی یاد تازہ کرکے انہوں نے عبرت کا پہلو بہت کامیاب طریقے سے پیش کیا ھے - حقیقت یہ ھے کہ حضرت سیماب نے اس موضوع پر اتنا کچھ لکھ ڈالا ھے کہ گویا " ارض تاج " کو اپنا بنا لیا ھے اور وہ بجا طور سے " شاعر تاج " کہے جانے کے مستحق ھیں -

زمانہ خود بہترین ناقد ھے اور گو اس کے پاس حسن و قبح کا کوئی مخصوص معیار نہیں لیکن وہ رفتہ رفتہ انہیں علیحدہ کرکے چھوڑتا ھے اس لئے " کار امروز " پر ابھی اور کچھ لکھنا شاید قبل از وقت ھو لیکن اتنا ضرور وثوق کےساتھ کہا جاسکتا ھے کہ اس میں شعر و سخن کے شائقین کے لئے غیر معمولی سامان دلچسپی موجود ھے -

صغیر احمد صدیقی - ایم - اے

" سیرالصحابہ حصہ ہفتم "— مرتبہ مولوی شاہ معین الدین رفیق
ارالمصنفین شائع کردہ دارالمصنفین مطبوعہ معارف اعظم گڑہ حجم ۳۲۷
فحات ' اہتمام طبع و اشاعت دیدہ زیب کاغذ چکنا ' دبیز ' قیمت
رج نہیں

ملنے کا پتا—دارالمصنفین أعظم گڈہ -

دارالمصنفین أعظم گڈہ کے علمی اور ادبی کارنامے عرصے سے خراج
حسین و قدردانی وصول کرنے کی وجہ سے ملک میں تعارف سے مستغنی
اہیں -

غالباً اس کا اعتراف نا مناسب نہ ہوگا کہ مولانا شبلی مرحوم
پہلے شخص ہیں جنہوں نے ٹھیٹھ مذہبیات کو بھی قابل قبول اردو بلکہ
ادبیات کے رنگ میں ملک کے سامنے پیش کیا ہے ' دارالمصنفین کے وسیع
حلقہ علم و ادب کے ارکان اسی نقش قدم پر کامیابی سے چل رہے ہیں -

اب تک اس حلقے نے جتنی کتابیں شائع کی ہیں کتاب زیر نظر
اُس سلسلے کی چوالیسویں کڑی ہے ۔

سیرت النبی کی طرح سیرالصحابہ کی تعمیر کی بھی بنیاد مولانا
شبلی نے اپنے ہاتھ سے رکھی تھی جس کا سلسلہ اس ساتویں جلد پر
ختم ہوتا ہے -

اس میں شبہ نہیں کہ اخلاق کی درستی موقوف ہے اخلاقی
کارناموں کی پسندیدگی اور کوشش عمل پر پسندیدگی اور کوشش
عمل کے لئے کوئی معیار ہونا چاہئے ' مولانا شبلی مرحوم کی ژرف نگاہی
اور ان کے متبعین کے عمل نے جس سلسلے کو سامنے رکھا ہے وہ اخلاق
انسانی درستی کی لئے اعلیٰ معیار ہے -

اخلاق کے ساتھ علمی اور مذہبی مسائل کا حل ادبیات کی چاشنی اور بیان کی سلاست کے دوش بدوش اس کتاب میں موجود ہے -

عام طور پر اس قسم کی کتابوں میں جو بے آہنگی اور بے ربطی ہوا کرتی ہے یہ کتاب اس سے بالکل مستثنیٰ ہے -

استناد و درایت و روایت ، قبول احادیث و روایات صحیحہ کا بھی اس کتاب میں خاص اہتمام ہے اس کتاب میں ڈیڑھ سو ایسے صحابہ کے حالات ہیں جنہوں نے فتح مکہ کے بعد اسلام قبول کیا یا اس سے پہلے مشرف بہ اسلام ہوے لیکن ہجرت نہ کر سکے یا عہد رسالت میں صغیرالسن تھے -

اس کتاب کی اہمیت اس نقطۂ نظر سے اور بڑھ جاتی ہے کہ جن جزئیات کا اس میں احصا کیا گیا ہے وہ متداول اور مشہور کتابوں میں عام طور پر نہیں ملتیں اس لئے فراہمی مواد میں جو کوشش کی گئی ہے اس کی عظمت قابل تسلیم ہے -

(ک)

" محبت کے پھول "—زمانہ موجودہ میں جس طرح انسانوں پر نیا دور آیا ہے یعنی اب ان میں طوالت اور تعدد افراد نا پسند سمجھا جانے لگا ہے اور صرف ایک شخص کے افکار و افعال کی تحلیل نفسی مگر مختصر، رائج ہوئی ہے - ٹھیک اسی طرح ڈرامے (تمثیل) کا بھی حشر ہوا - پہلے کائن ، تفریح و نقل ، مختلف زمان و مکان کا نظارہ اور تعدد افراد اس کے لوازم سمجھے جاتے تھے اب اس کا حسن یہ قرار دیا گیا ہے کہ ایک ایکٹ کا ہو ایک ہی جگہ واقع ہوا ہو ، زمان واقعات میں فصل نہ ہو وغیرہ - اس قسم کا ایک ڈرامہ ٹیگور کا انگریزی میں تھا جس کا

ترجمہ اب مسٹر فرید جعفری مچھلی شہری نے کیا ہے ٹیگور کے افسانے یا ڈرامے تعریف یا تعارف سے مستغنی ہیں - رہا ترجمہ تو اس کی زبان صاف اور سادہ ہے جو ترجمہ نہیں معلوم ہوتا -

مسٹر فرید ابھی دنیائے ادب میں صرف چھہ برس کے ہیں (جیسا انہوں نے خود لکھا ہے) امید ہے کہ آئندہ انکا ذوق ادب کچھ مفید کام پبلک میں لائیگا - کتاب کے شروع میں خواجہ حسن نظامی کی تقریظ بھی ہے - جیبی تقطیع ہے ضخامت ۱۲۶ صفحات - قیمت ۸ آنہ کتاب خود مصنف سے مل سکتی ہے -

(س)

" رباعیات اخگر "— شعر کا ذوق وہبی ہوتا ہے اور اگر اسے سلیقہ سے برتا جاے تو بہت کچھ مفید بھی ہوسکتا ہے مگر عوام کی اس خیرہ ذوقی کو کیا کہیئے کہ جو شخص بھی اپنے اندر مصرعے موزوں کرنے کی صلاحیت پاتا ہے وہ آنکھ بند کر کے غزل گوئی پر اتر آتا ہے گویا غزل اور شعر کو مترادف سمجھ لیا گیا ہے حالانکہ دیگر اصناف کا بھی دروازہ کھلا ہوا ہے - پھر مشاہدہ گواہ ہے کہ انہوں نے اپنی فطرت نہ سمجھنے کی غلطی کرکے کس طرح نگاہ عام میں اپنے کو کم کر دیا اور کس طرح زمانہ نے ان کی غزل کو قبول و پزیرائی سے محروم کر دیا اور اس بھیڑ چال میں معین ہوئیں دو باتیں - ایک تو مشاعروں کی دعوتوں اور ان میں داد و تحسین کی غلط بخششیاں اور دوسری تذکرہ نویسوں کی یہ روش کہ انہوں نے بعض شعرا کی جانبداری کرتے ہوے مدح کے لہجہ میں یہ لکھ دیا کہ " تمام اصناف سخن میں طبع آزمائی کی " حالانکہ یہ امر طے شدہ ہے کہ ایک فن کا پختہ کار دوسرے فن میں

مبتدی ہوتا ہے - سعدی کا رزم میں پھیکا رہنا - مرزا غالب کا مرثیہ سے ہاری مان لینا بے معنی نہیں تھا - اصل یہ ہے کہ امیر خسرو کی سی فطرتیں ایک ہی دو ہوتی ہیں اور مادر گیتی مدتوں بعد ان کو پیدا کرتی ہے جو ہر میدان میں جولانی کر سکیں - حضرت اخگر نے غالبا کچھ اسی قسم کے خیال سے غزل گوئی کے فرسودہ راستہ سے ہٹ کر رباعیوں کو اپنی زور طبع کا جولانگاہ بنایا ہے - اور اس میں شک نہیں بہت عمدہ رباعیاں کہی ہیں کلام کا نمونہ ملاحظہ ہو :--

ذات انسانی خدا کی مظہر ہے - اس پر لکھتے ہیں -

میں ہوں مگر اتنا تو نہیں کچھ مجھ میں
صورت نہیں آئی تری تصویر ہوں میں

مخلوق کا رغبت یا نفرت کرنا خدا کی جانب سے -

اس کو کس مزے سے ادا کیا ہے خاص کر تیسرا مصرعہ جس بلاغت کا حامل ہے - ارباب نظر پر مخفی نہیں - کہتے ہیں :—

دنیا نے مجھے چھوڑ دیا خوب کیا
رخ اُن کسی طرف موڑ دیا خوب کیا
میں دوڑا تھا سایہ کو پکڑنے کے لئے
پاؤں کو مرے توڑ دیا خوب کیا

اس کتاب میں ۱۵۲ رباعیاں ہیں شروع میں مصنف کی تصویر اور ذاتی حالات ہیں - پھر صفحہ ۹ سے ۱۴ تک ایک مقدمہ ہے جس میں اردو شاعری کی تعریف اور اخگر کی شاعری کا تعارف ہے - صفحہ ۱۵ پر اخگر کی ایک غزل بھی بطور نمونہ کے لکھدی ہے - اس کے بعد مولوی عبدالحق صاحب بی - اے کی رائے ہے - وہ لکھتے ہیں " جناب اخگر

نے خوب خوب مضمون پیدا کئے ھیں اور ان کو شستہ زبان میں خاص انداز سے ادا کیا ھے -

(س)

" اردو کا پہلا ناول نگار "—اویس احمد صاحب بی اے انرز' الہ آباد نے گذشتہ سال ھندوستانی اکیڈمی الہ آباد میں انعامی کتابوں کے سلسلہ میں یہ مضمون بھیجا تھا اور اکیڈمی کے انتخاب میں یہی مضمون قابل انعام سمجھا گیا - اب مصنف نے اس کو کتابی صورت میں شائع کیا ھے جیسا عنوان سے ظاھر ھے مصنف نے اِس میں اس امر کی تحقیق کی ھے کہ اردو کا پہلا ناول نگار کون ھے - اور آخر میں یہ فیصلہ کیا ھے کہ شمس العلماء مولوی نذیر احمد دھلوی اردو کے پہلے ناول نگار ھیں - اردو میں عام طور پر سرشار کو پہلا ناول نگار مانا گیا تھا - اریس احمد صاحب نہایت کامیابی کے ساتھ اس تحقیق سے عہدہ برآ ھوے ھیں کہ یہ راے صحیح نہیں ھے اس سلسہ میں محض دونوں مصنفین کے افسانوں کی تواریخ تصنیف و طباعت سے قیاس آرائیاں کرنا فضول سی بات تھی مصنف نے پہلے ناول کے لوازم و خصائص اور حدود و قیود معین کئے ھیں چنانچہ ناول کے موضوع ' خاکہ ' اشخاص ' مکالمہ اور مقصد کی بحثیں کی ھیں - ھم نے صرف پہلی بحث پڑھی ھے اور کلیتاً مصنف کے ھم خیال ھونے پر مجبور ھوگئے - یہ تصنیف یقیناً اردو ذخیرہ میں قابل قدر اضافہ ھے - اور اکیڈمی کی قدردانی اور ھمت افزائی بالکل بر محل ھوئی ھے -

(س)

" نغمۂ دل "—یہ دیوان ھے جناب ضمیر حسن خاں صاحب دل شاھجہان پوری کا جس میں شروع میں بترتیب حروف تہجی غزلیات

ھیں اور اس کے بعد ۱۷ صفحہ میں فرد رباعی مخمس اور ترجیع بند ابتدا میں ۵۷ صفحات کا ایک مقدمہ ہے نیاز فتح پوری کا لکھا ہوا جس میں شعر کی ماھیت ' دل صاحب کی مختصر سوانح عمری ' اُن کی شاعرانہ خصوصیت کا بیان ہے اور اپنی رائے کا اظہار نہایت فراخ دل و دریادلی سے کیا گیا ہے - اس کے بعد مرزا ھادی عزیز لکھنوی کا ایک تبصرہ بھی تین صفحوں میں ہے -

جناب دل ایک کہنہ مشق شاعر ھیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ روز مرہ اردو پر پوری قدرت رکھتے ھیں - خیال کو فصیح روز مرہ میں اس برجستگی سے ادا کر جاتے ھیں کہ طبیعت دیر تک مزہ لیتی رھتی ہے لکھتے ھیں :—

نگاہ شوق رھی ہم زبانِ دل لیکن کسی طرح نہ بنا شرح آرزو کرتے

دوسرا مصرعہ فصاحت ' روز مرہ ' زبان ' برجستگی کا ڈھلا ہوا نمونہ ہے - ایک جگہ لکھتے ھیں :—

مصرعہ - نہیں نہیں وہ فسانہ نہیں سنانے کا - نہیں سنانے کا یہ روز مرہ ان معنوں میں کہ میں نہ سناؤں گا - یا یہ سنانے کے قابل نہیں ہے - اس پر نہیں نہیں کی تکرار و تاکید جیسی کچھ برجستگی و لطف رکھتی ہے ظاہر ہے -

حسن زبان کے ساتھ مضمون آفرینی بھی اُن کی خصوصیت ہے لکھتے ھیں :—

تلاش یار کُجا آرزوے دید کُجا ھمیں تو عمر ھوئی اپنی جستجو کرتے

نفس مضمون تو یہ تھا کہ انسان کا خود اپنے کو سمجھنا بھی تلاش یار ہے - من عرف نفسہ الخ مگر طرز بیان سے یہ لطیف مضمون پیدا کردیا گیا

ہے کہ ہم کو تلاش یار کا موقع کہاں ملا - اس سے زیادہ مشکل تو اپنے کو پہچاننا ہے -

بہر حال کلام کی خوبی لوگوں سے خراج قدر و تحسین لئے بغیر نہیں رہ سکتی - کاغذ ' طباعت و کتابت عمدہ ہے - تقطیع اسکولی کتابوں کی ہے - قیمت اور ملنے کا پتہ درج نہیں ہے -

(س)

" حضرت امجد کی شاعری "—سید احمد حسین صاحب امجد حیدرآبادی ایک صوفی منش شاعر ہیں - ان کا کلام اکثر اردو رسائل میں طبع ہوتا رہتا ہے آپ کی شاعری کا اعتراف زبان اردو کے مایۂ ناز حضرات مثل سید سلیمان ندوی - سر اقبال - عبدالماجد دریا بادی - وحیدالدین سلیم مرحوم و طباطبائی وغیرہ نے کیا ہے جس کے اقتباسات اس کتاب میں صفحہ ۷۸ پر درج ہیں -

یہ کتاب اُن کے ایک عقیدت‌مند شاگرد نصیرالدین صاحب ہاشمی نے لکھی ہے اور ۸۰ صفحات میں اپنے استاد کے کلام پر نظر ڈالی ہے اور مثال و نمونہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ "چودھویں صدی ہجری کے شعرائے اردو میں مہر تاباں قرار دیئے جا سکتے ہیں "

چند رباعیاں ملاحظہ ہوں -

حمل امانت -

اس سینہ میں کائنات رکھ لی میں نے
کیا ذکر صفات ' ذات رکھ لی میں نے
ظالم سہی جاہل سہی نادان سہی
سب کچھ سہی تیری بات رکھ لی میں نے

وحدت مطلب -

سارى دنيا سے هاتھ دهو كر ديكھو
جو كچھ بھي رها سها هے كھو كر ديكھو
سب كچھ نه ملے اگر تو ميرا ذمه
ايک مرتبه تم ايک كے هوكر ديكھو

غزل كے نمونے -

نورِ زمين و آسماں ديدہ دل ميں آے كيوں
ميرے سياہ خانه ميں كوئى ديا جلاے كيوں
ديكھے تجھے جو اک نظر هوش ميں پھر وہ آے كيوں
جس كو ترے قدم مليں سجدے سے سر اٹھاے كيوں
امجدِ خسته حال كى پوري هو كيوں كر آرزو
دل هى نهيں جب اس كے پاس مطلب دل بر آئے كيوں

(س)

اُردو

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن) کا خالص
ادبی سہ ماہی رسالہ
جو
جنوری ' اپریل ' جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے
جس میں
ادب اور زبان کے ہر پہلو پر بحث کی جاتی ہے -
اُردو مطبوعات اور رسالوں پر تبصرے بھی کئے جاتے ہیں -

زیر ادارت

جناب پروفیسر مولوی عبدالحق صاحب' بی - اے -
سکریٹری انجمن ترقی اُردو اور پروفیسر اُردو جامعہ عثمانیہ '
حیدرآباد (دکن) -

سالانہ چندہ : سات روپئے - ایک نسخے کی قیمت ایک روپیہ ۱۲ آنے -

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۷ - سٹی روڈ ' الہ آباد -

سائینس

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن)

کا خالص

سائینس کا سہ ماہی رسالہ

جو

جنوری ' اپریل ' جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے

جس میں

سائینس کی جدید ترین ایجادات '

انکشافات اور اختراعات پر بحث ہوتی ہے

زیر ادارت

جناب پروفیسر مولوی محمد نصیرالدین احمد عثمانی صاحب '
ایم - اے ' بی ایس سی - معلم طبیعات ' کلیہ جامعہ عثمانیہ -

سالانہ چندہ : آٹھہ روپیہ - ایک نسخہ کی قیمت دو روپیہ -

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۷ - سٹی روڈ ' الہ آباد سے

طلب کیجئے

هندستانی

هندستانی اکیڈیمی کا تماہی رسالہ

حصہ ۲	اپریل سنہ ۱۹۳۵ء	جلد ۵

فلسفۂ جمال

(از ریاض الحسن صاحب - ایم - اے)

انسان کی سرشت میں مختلف قسم کی صلاحیتیں پیدا کی گئی ہیں جن سے وہ حسب ضرورت کام نکالتا ہے مثلاً پیاس لگتی ہے تو پانی کے لئے دوڑتا ہے ' سردی لگتی ہے تو کپڑے کی فکر کرتا ہے اور اگر کوئی حملہ کرتا ہے تو اس کے بچاؤ کی تدبیر کرتا ہے وغیرہ وغیرہ - ان افعال میں ایک فائدہ ہے جس کے حاصل ہونے کے بعد انسان کو یک گونہ سکون ہوجاتا ہے - لیکن ایک صلاحیت ایسی بھی ہے جس کو فائدہ سے کوئی واسطہ نہیں غرض سے کوئی تعلق نہیں - اس کے اثر سے انسان ایسی حرکات کرتا ہے جس کو اصطلاح میں "بیکار" کہہ سکتے ہیں یعنی اس سے کوئی فائدہ مترتب نہیں ہوتا ' نہ سود کی تمنا اور نہ زیان کی پرواہ ہوتی ہے کیونکہ انسان اس وقت عالم خارجی کو اپنے دل میں چھپا لینے کی خواہش کرتا ہے اور اس میں اس کو روحانی مسرت ملتی ہے ' سرور ملتا ہے اور یہی سرور ان حرکات کا سب سے بڑا صلہ ہے -

دریا کے کنارے شام کی شفق کا عکس جب پانی میں دیکھتا ہے تو صبر و قرار کھو بیٹھتا ہے یا کبھی موسم بہار کی کسی رنگین صبح

۲ جب صبا کی مست خرامی کے ساتھ نونہالانِ چمن کو ایک طرف مصروفِ رقص اور دوسری طرف غنچہ و گل کو خندان و تبسم دیکھتا ہے تو بے اختیار ہو جاتا ہے - کبھی ایک نامعلوم جذبے سے بیتاب ہوکر ابر شفق آلود کو اپنے ہی دل کا خون ہوتا سمجھتا ہے اور کبھی بلبل کے نغموں میں اپنا ہی نالۂ درد سنتا ہے - اس وقت دل میں ایک خلش محسوس کرتا ہے جس سے خود دل کو لطف ملتا ہے اور اس کیفیت کے ماتحت وہ ہر اس شے کو جس کی طرف اس کی طبیعت راغب ہوتی ہے "حسین" کہتا ہے - یہ حسین کیا اور حسن کیا ہے ؟

والٹر پیٹر کا قول ہے کہ حسن کی جامع تعریف ناممکن ہے کیونکہ حسن محض ایک انفرادی کیفیت کا نام ہے جس سے عام قیاس نہیں کیا جاسکتا - لیکن اس امر سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ عرف عام میں کتنی ہی چیزیں حسین کہی جاتی ہیں - مثلاً صحن چمن میں روے گل کو کون حسین نہیں کہیگا - پھر دریا کا پر فضا کنارہ ' شام کی شفق ' صبح کا روے خندان ' کہسار کا دلفریب نظارہ ' باغ کی بہار - ایک چابکدست مصور کا شاہکار - ایک مشہور سنگتراش کا مجسمہ وغیرہ - غرض کتنی ہی ایسی چیزیں ہیں جن سے حسن کا خیال وابستہ ہے - تو کیا حسن ان اشیاء میں خارجی طور پر پہلے سے موجود ہے یا ہمارے جوش تخیل و شدت احساس کا نتیجہ ہے ؟

حسن اور تخیل

ہم جب کسی ' حسین ' چیز کو دیکھتے ہیں تو اس کا اثر پہلے ہمارے حواس پر پڑتا ہے - پھر دل ایک کشش محسوس کرتا ہے اور جب اس کشش کے ماتحت ہم اپنے احساس اور خارجی منظر میں یگانگت پیدا کر دیتے ہیں تو ہم کو مسرت ہوتی

ہے - یہ یگانگت تخیل سے پیدا ہوتی ہے - تخیل روح کا ایک فعل ہے جس کی مدد سے روح اپنی پوری آزادی کے ساتھ اپنے پرانے تجربوں کو زندہ کرتی ہے اور احساس کے ذرا ذرا سے ٹکڑوں کا جائزہ لیتی ہے - روح کا یہ فعل حواس سے شروع ہوکر تخیل و تفکر پر ختم ہوتا ہے مثلاً باغ کی ٹھنڈی ہوا ' جنگل کا پر سکون منظر ' کوئل کی کوکو مصوری کا ایک عمدہ نمونہ وغیرہ یہ چیزیں جب آپ کے سامنے آتی ہیں تو پہلے حواس پر اپنا اثر کرتی ہیں - پھر آپ ان سے بتدر تخیل محظوظ ہوتے ہیں اور ان کو 'حسین' کہنے لگتے ہیں - اگر آپ کا تخیل بلند ہے تو آپ کے احساس میں اور شدت پیدا ہوجائیگی - مثلاً جب آپ کے سامنے غالب کا یہ شعر پڑھا جائے -

پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

تو آپ صبح کی بھینی بھینی خوشبو کے ساتھ برگ گل پر قطرۂ شبنم کا خیال کریں گے ' پھر سورج کی کرنوں کے اثر سے شبنم کا اڑ جانا یا فنا ہونا آپ کے ذہن میں آئیگا - جس طرح شبنم کا قطرہ غائب ہوجاتا ہے اسی طرح آپ اس عالم فانی سے جو چمن کے مانند ہے کسی بلند ہستی کی 'عنایت' سے زندگی کے آخری سفر پر غور کرکے لطف اٹھائیں گے - آپ یہ چیزیں دیکھ نہیں رہے ہیں مگر تخیل چشم زدن میں یہ سارا نقشہ آپ کے سامنے لاکر رکھ دیگا - اُس وقت یقیناً آپ پر ایک روحانی مسرت کی کیفیت طاری ہوگی جس کو ہم جذبۂ حسن کی بیداری سے تعبیر کرسکتے ہیں - معلوم ہوا کہ حسن ایک روحانی کیفیت کا نام ہے جو حواس ' تخیل اور تفکر کے باہمی امتزاج سے مترتب ہوتا ہے -

حواس پر جو چیز اثر کرتی ہے ہم کو اس کے فائدہ یا نقصان سے کوئی غرض نہیں ہوتی بلکہ ہم کو صرف اس کی ظاہری صورت سے مطلب ہوتا ہے - ہم گلاب کو اس نیت سے نہیں دیکھتے کہ اس کی جڑ میں کون سی کھاد پڑی ہے یا اگر فلاں قسم کی مٹی بہم پہونچائی جائے تو پھول اور بڑا ہوگا اور اس سے زیادہ عرق نکلے گا بلکہ اس کی ظاہری صورت سے بغیر کسی سود و زیاں کے خیال کے متاثر ہوتے ہیں اور اس کی نرم و نازک پتیوں میں اپنے دل صد چاک کی داستان پنہاں دیکھتے ہیں اور مسرور ہوتے ہیں - بادل کو لیجئے - ہم تو صرف بادلوں کی رنگینی اور ان کی مختلف اشکال کا جلوہ دیکھتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں - ہم کو اس سے کیا بحث کہ ان میں پانی کے قطرے چھپے ہوئے ہیں اور ایک خاص درجۂ رطوبت پر وہ زمین کو سیراب کرتے ہیں - ہم کو تو ان کی ظاہری صورت ہی میں لطف ملتا ہے جو ہم نے اپنے تخیل سے قائم کی ہے - لطف و انبساط کی اس کیفیت کا نام احساس جمال ہے - ایک بات اس احساس میں یہ ہوتی ہے کہ اس کا ایک گوشہ ہمیشہ اشیاء محسوسہ سے ملا ہوتا ہے - جیسے سمندر میں کھرے کی کیفیت ہوتی ہے کہ باوجود بلند ہونے کے سطح آب سے ملا ہوتا ہے اسی طرح احساس جمال باوجود بلندی تخیل کے خارجی شے سے ملا ہوتا ہے کیونکہ تحریک ہمیشہ خارجی اشیاء سے پیدا ہوتی ہے - مان لیجئے کہ آپ کسی وجہ سے رنجیدہ ہیں تو آپ دل پر ایک بوجھ محسوس کرینگے ایک خلش رہ رہ کر آپکو پریشان کریگی اور جس چیز سے آپکو یہ تکلیف پہونچی ہے وہ برابر آپ کے ذہن میں رہیگی - اس تکلیف میں آپ کا احساس معمولی درجہ کا ہوگا لیکن اگر اس درد کی حالت میں تخیل نے آپکو چھیڑ دیا تو آپ سراپا درد بن جائیں گے - احساس شدید اور تیز ہوجائیگا اور آپ

کے دل پر نئی نئی کیفیتیں طاری ہوں گی - وہ رنج و غم اب بالکل ایک دوسری صورت میں نظر آئے گا اور اس میں نئے نئے معانی اور مطالب پیدا ہو جائیں گے - اقبال نے ' والدہ مرحومہ کی یاد میں ' ایک مرثیہ لکھا ہے - اول اول والدہ مرحومہ کے غم میں اقبال کی آنکھیں اشکبار ہیں پھر ان کو اپنا عہد طفلی اور مادر مرحومہ کی تربیت اور شفقتوں کا خیال آتا ہے تو نشتر غم کی نوک اور تیز ہوجاتی ہے -

تجھ کو مثل طفلک بیدست و پا روتا ہے وہ
صبر سے نا آشنا صبح و مسا روتا ہے وہ

لیکن جب تخیل اقبال کو ایک بلند مقام پر لیجاتا ہے جہاں موت و حیات کی عالمگیر حقیقت اور کائنات کے قوانین پر نظر ہوتی ہے تو درد و اثر اور بڑھ جاتا ہے جو خیال اول والدہ مرحومہ کی یاد سے پیدا ہوا تھا اب وہ سارے عالم پر چھا گیا -

آہ ! یہ دنیا ' یہ ماتم خانہ برناؤ پیر
آدمی ہے کسی طلسمِ دوش و فردا میں اسیر
زلزلے ہیں ' بجلیاں ہیں قحط ہیں ' آلام ہیں
کیسی کیسی دختـرانِ مـادرِ ایـام ہیں

کلبۂ افلاس میں ' دولت کے کاشانے میں موت
دشت و در میں شہر میں گلشن میں ویرانے میں موت
نے مجال شکوہ ہے ' نے طاقت گفتار ہے
زندگانی کیا ہے اک طوقِ گلو افشار ہے

زندگی کے افسانہ کے بعد ذرا موت کی حقیقت بھی سن لیجئے :—

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں
ٹوٹنا جس کا مقدر ہو ' یہ وہ گوہر نہیں

خوگر پرواز کو پرواز میں ڈر کچھ نہیں
موت اس گلشن میں جز سنجیدن پر کچھ نہیں

اسی طرح خزاں میں پتیوں کے گرنے اور بہار میں نئی نئی کونپلوں کے نکلنے کو سب دیکھتے ہیں لیکن جوش تخیل سے شاعر اسی چیز میں معنی پیدا کرتا ہے اور اس عالم کے انقلاب کی داستان بیان کرتا ہے - اکبر کا شعر ہے :—

بہار آئی خزاں آئی خزاں آئی بہار آئی
سدا ہم نے بدلتا رنگ دیکھا اس گلستاں کا

آتش کا شعر :—

ہوائے دور مئے خوشگوار راہ میں ہے
خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

یا انگریزی کے مشہور شاعر شیلے کا یہ مصرع :—

آتی ہے خزاں تو آنے دو پر ہم سے بہار اب دور نہیں

نہ صرف موسمی انقلاب کی طرف اشارہ کرتے ہیں بلکہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ زندگی نام ہے انقلاب کا تغیر کا اور زمانہ کے بدلنے کا -

جب ہم کسی خارجی شے کو دیکھتے ہیں تو تخیل بہ‌تقاضائے انبساط ایک ایسا خیالی ہیولا قائم کردیتا ہے جس کی بنیاد اسی خارجی شے پر ہوتی ہے - یہ ہیولا جیسا میں بتا چکا ہوں سمندر کے کہرے کی طرح اپنی بنیاد سے علیحدہ بھی ہوتا ہے اور ملا ہوا بھی - علیحدہ اس صورت سے کہ یہ خارجی شے نہیں ہے اور ملا اس صورت سے کہ خارجی شے کے اثر سے پیدا ہوا ہے - یہ خیالی ہیولا گویا روح کا ایک عکس ہے جو

خارجی اشیاء پر پڑتا ہے اور چونکہ یہ روح ہی کا ایک عکس ہے اس لئے روح کی تمنائیں آرزوئیں اس ھیولا میں نظر آتی ہیں - روح اس ہیولا کا تصور کرکے مسرور ہوتی ہے - روح کو ایک ایسے عالم کی تلاش ہوتی ہے جہاں اس عالم آب و گل کی ناکامیاں اور بے عنوانیاں موجود نہ ہوں - جہاں شمع کا سوز پروانہ کو بیقرار نہ کرتا ہو - جہاں کی زمین و آسمان یہاں سے بالکل مختلف ہوں - جہاں تکلیف و آرام کا قانون ہی کچھ اور ہو - جہاں زہر کی تلخی اور کانٹے کی چبھن محسوس نہ ہو - جہاں اشیاء اور ماحول میں بجائے تخالف و تنازع کے یکجہتی اور ہم آہنگی ہو - ظاہر ہے کہ یہ منظر اس چتر نیلگوں کے نیچے کہیں نہیں مل سکتا مگر اس کے باوجود روح کو اس کی آرزو اور تلاش رہتی ہے اور اس تلاش میں وہ سر گرداں رہتی ہے - آخر اس عالم کی بےعنوانیوں سے متاثر ہوکر وہ ایک عالم مثال جو سراسر تخئیلی ہوتا ہے تلاش کر لیتی ہے - وہاں ہر چیزعالم آب و گل سے مختلف ہوتی ہے - وہاں دشمنی اور عداوت کے بجائےایثار و محبت کا سکہ چلتا ہے اور جہاں قانون بھی روح کی خواہش کے مطابق ہوتا ہے - چونکہ اس عالمِ مثال یا تخئیلی ہیولا میں روح کی خواہشیں اور آرزوئیں پوری ہوتی ہیں اس لئے اس ھیولا کا تصور روح کو مسرور کرتا ہے - اس حالت میں روح اور ھیولا دو علحدہ چیزیں نہیں ہوتیں بلکہ ایک ہی چیز ہوتی ہے - اس ھیولا میں جو روح کا ایک خارجی عکس ہے بہ یک وقت خارجی اشیاء ' تخئیل اور تصور کی کیفیات موجود ہوتی ہیں اور اسی ہیولا کا نام حسن ہے - جمالیات کی اصطلاح میں اسکو جمالیاتی اظہار کہتے ہیں کیونکہ روح خود اپنی خواہش جمال کو ایک خیالی ھیولا کے ذریعہ ظاہر کرتی ہے - اس ھیولا کا اظہار جب رنگ و صورت یا آواز میں ہوتا ہے تو اس کو فن یا آرٹ کہتے ہیں -

اس تخئیلی ہیولا کے تین جزو ہوتے ہیں - اول خارجی اشیاء پر تخئیل کا اثر ہونا دوئم اس ہیولا پر تصور یا تفکر کا عمل ہونا اور سوئم اس تخئیلی ہیولا میں معلویت اور قدر کا پیدا ہونا - تخئیل اور تصور کا ذکر اوپر ہوچکا ہے اب دیکھنا یہ ہے کہ اس ہیولا میں قدر کہاں سے آتی ہے - قدر درحقیقت ہیولا میں نہیں ہوتی بلکہ روح خارجی شے کی مدد سے خود قدر کی تخلیق کرتی ہے - ساز کے مختلف تاروں سے جو نغمے نکلتے ہیں ان سے ایک انبساط کی کیفیت پیدا ہوتی ہے - یہ کیفیت یا قدر بالکل روحانی چیز ہے لیکن بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ساز ہی سے خوشی و مسرت کا چشمہ ابل رہا ہے - بات یہ ہے کہ خارجی شے اور تخئیل میں جیسا میں نے کہا ہے ایک طرح کا اتحاد ہوتا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ نغمہ کا یہ کیف تاروں ہی سے نکل رہا ہے اور جب یہ اتحاد شکست ہو جاتا ہے تو وہ کیفیت بھی غائب ہو جاتی ہے - ہم کو نغموں میں کیوں لطف ملتا ہے ؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب ہماری روحانی خواہش اور وجدان کو اس سے تسکین ہوتی ہے تو ہم سمجھتے ہیں کہ نغمہ میں قدر پوشیدہ ہے -

حسن کے اجزاے سہ گانہ

ارباب علم نے قدر کے تین نظرئے بیان کئے ہیں - اول یہ کہ قدر خود اشیا کی صفت ہے اور یہ صفت بغیر روح کے احساس کے اس کے اندر موجود ہے - اس کی مثال یہ ہے کہ شفق میں خود حسن موجود ہے - دریا کی روانی خوبصورت ہے اس لئے دل اس طرف کھنچتا ہے - لیکن یہ نظریہ صحیح نہیں کیونکہ روح میں احساس کا ملکہ نہ ہو تو پھر دنیا کی کون سی چیز حسین ہونے کا دعویٰ کر سکتی ہے ! دوسرا نظریہ یہ ہے کہ قدر سراسر ایک روحانی فعل ہے اور محض روح ہی اسکی خالق ہے - یہ نظریہ بھی درست نہیں کیونکہ ہم خارجی اشیاء کی طرف

راغب ہوتے ہیں ، ان سے محظوظ ہوتے ہیں ، لطف اٹھاتے ہیں اور انہیں حسین کہتے ہیں - تیسرا نظریہ یہ ہے کہ قدر ایک اضافی چیز ہے جو روح اور خارجی اشیاء کے آپس میں اتحاد سے پیدا ہوتی ہے یعنی قدر تنہا کسی غیر ذی روح اشیاء میں ہوہی نہیں سکتی بلکہ یہ نام ہے ایک روحانی فعل کا جو کسی خارجی شے کی تحریک سے پیدا ہوا ہے - دوسرے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ قدر کی حیثیت کل کی ہے جس سے روح اور خارجی اشیا میں ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے -

قدر کی دو قسمیں ہیں - ایک جسمانی دوسری روحانی - روحانی قدر یقیناً جسمانی قدر سے اونچے درجے کی ہوتی ہے اور اعلیٰ قدر یہی ہے - جسمانی قدر کی مثال یوں ہوسکتی ہے کہ آپ کو پیاس لگی ہے - اندر سے ایک طرح کی خواہش پیدا ہوئی اور اس خواہش کے پورا کرنے کے لئے طبیعت بے چین ہے - مان لیجئے کہ آپ نہیں جانتے کہ پیاس کا علاج پانی ہے یا پانی میں پیاس بجھانے کی صلاحیت موجود ہے - اس حالت میں آپ کے سامنے کچھ کچے پھل یا اور کوئی چیز رکھ دی جائے تو آپ تجربہ کریں گے مگر آپ کی پیاس نہ جائیگی - پھر آپ کے سامنے ایک رقیق سیّال چیز آتی ہے - آپ اسے پی جاتے ہیں اور پیتے ہی ایک طرح کی مسرت اور تسکین محسوس کرتے ہیں جو کسی دوسری چیز سے نہ ہوتی - آپ سمجھتے ہیں کہ پانی میں قدر موجود ہے لیکن در اصل پانی میں کوئی قدر نہیں - قدر تو آپ کی خواہش کے پورا ہونے میں ہے یعنی خواہش اور چیز دونوں کی ہم آہنگی میں - یہ تو جسم کا حال ہوا مگر یہی حال روح کا بھی ہے - روح کو بھی پیاس لگتی ہے - خواہش ہوتی ہے - اس کو بھی خوراک و نوش کی ضرورت ہوتی ہے - مگر اس کی خورد و نوش کی صورت

دوسری ھے - مثلاً روح کو بلندی کی خواھش ھوتی ھے یعنی وہ اپنے ماحول سے بلند ھونا چاھتی ھے - اس کو ایک ایسے عالم کی آرزو ھوتی ھے جہاں پہونچ کر انسان زندگی کے آلام و مصائب کو بھول جائے ' جہاں اس دنیا کی حقیقت خواب سے زیادہ نہ ھو اور جہاں اس زندگی کا راز معلوم و منکشف ھوجائے یہ خواھش شاعری ' مصوری یا موسیقی وغیرہ سے پوری ھوتی ھے یعنی روح اپنی خواھش پرواز کو پورا کرنے کے لئے ذریعہ تلاش کر لیتی ھے - مگر یہ خواھش بغیر کسی خارجی شے کی مدد کے پوری نہیں ھوسکتی - یعنی خارجی شے کی بنا پر تخیل ایک ھیولا قائم کرتا ھے اور اس ھیولا میں روح اپنی نا آسودہ تمناؤں اور آرزوؤں کی کامیابی محسوس کرتی ھے اور اس کامیابی کے تصور سے مسرور ھوتی ھے - اس لئے صحیح قدر نام ھے صرف اس تعلق کا جو روح کو اپنی تسکین کے لئے کسی خارجی شے کے ساتھ ھوتا ھے - یعنی قدر تخیل کے ھم خود زور سے خارجی اشیا کے ذریعہ پیدا کرتے ھیں - اس وقت گویا ھمارا باطن ایک خارجی صورت اختیار کر لیتا ھے اور روح خارجی مناظر کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ھے اور ھم یہ سمجھنے لگتے ھیں کہ خارجی مناظر میں حسن ھے ' قدر ھے حالانکہ حسن تو ھم خود پیدا کرتے ھیں - درحقیقت نہ پھول ھنستے ھیں اور نہ شبنم روتی ھے - جب ھم ھنسنا چاھتے ھیں تو ھم کو ھر پھول ھنستا ھوا معلوم ھوتا ھے اور جب رونے کی تمنا ھوتی ھے تو ھر قطرۂ شبنم آنسو کا قطرہ معلوم ھوتا ھے - اس وقت پپیہے کی پی پی میں اپنے ھی فراق و ھجر کی صدائے باز گشت سنائی دیتی ھے - غالب کا شعر ھے -

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ھمنے اپنا دل
خوں کیا ھوا دیکھا گم کیا ھوا پایا

غالب کو غنچہ کے کھلنے میں اپنا خون شدہ دل نظر آتا ہے - غنچہ کی شوخی ' اس کی سرخی اور اس کی چاک دامانی کی نہ صرف دل سے مشابہت ہے بلکہ انہوں نے غنچہ کی بنا پر دل کا جو ہیولا اپنے ذہن میں قائم کیا وہ بالکل غنچہ کے اثر سے جا کر مل گیا اور اس اثر سے متاثر ہوکر وہ کہہ اٹھے -

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل * خون کیا ہوا دیکھا گم کیا ہوا پایا

اور اندرونی کیفیت نے 'غنچہ' کی شکل میں خارجیت اختیار کر لی - پھر غنچہ میں وہ تمام قدور نظر آنے لگے جو صرف دل کا حصہ تھے حالانکہ بظاہر غنچہ اور دل میں دور کا واسطہ بھی نہیں - اسی طرح موسیقی کی ایک لے میں بظاہر آواز کا زیر و بم سنائی دیتا ہے مگر معلوم ایسا ہوتا ہے کہ دل کی ساری تمنائیں اور دل کا سارا راز اس ایک لے میں شامل ہے - روح 'خارجیت' کے ساتھ جو رشتہ قائم کرتی ہے اس کی کیا نوعیت ہے ؟ اس کو سمجھنے کے لئے خارجی اشیا کے حسب ذیل پہلوؤں پر نظر رکھنا ضروری ہے -

خارجی اشیا کے دو پہلو

اشیائے مدرکہ جو بظاہر ہمارے حواس پر اول اول اپنا اثر ڈالتی ہیں ان کے دو پہلو ہوتے ہیں اول تو ان کا حسی پہلو جیسے رنگ ' آواز ' خوشبو وغیرہ - دوم ان کا صوری پہلو جیسے خط ' جسم اور راگ وغیرہ - ان دونوں پہلوؤں کو صرف بحث کے لئے علیحدہ کر لیا گیا ہے تاکہ مسئلہ آسانی سے ذہن نشین ہو جائے ورنہ در حقیقت کسی شے کے ان دونوں پہلوؤں کو الگ کرنا مشکل ہے - پھر ان چیزوں کا ہم پر بلا واسطہ اور بالواسطہ اثر پڑتا ہے - پہلے بلا واسطہ حسی اثر کو لیجئے - بعض اصحاب کا خیال ہے کہ اشیاء کا حسی اثر ہم پر اس وقت تک بالکل نہیں پڑتا جب تک کہ

ان کی کوئی صورت بھی نہ ہو - مثلاً خالی رنگ کوئی چیز نہیں لیکن یہی رنگ جب کسی تصویر میں نمودار ہوتا ہے تو اسمیں قدر پائی جاتی ہے اور دل بے اختیار ایک کشش' ایک، جاذبیت محسوس کرتا ہے - یہی بات آواز کے لئے بھی کہی جاسکتی ہے یعنی محض آواز بے معنی اور بے قدر چیز ہے لیکن جب تال اور سر کے ساتھ ادا کی جائے تو اس میں نغمہ پیدا ہوتا ہے - لیکن یہ بیان صحیح نہیں ہے - اگر رنگ یا آواز کو صرف حسی پہلو سے دیکھا جائے تو اس میں کسی حد تک قدر ضرور شامل ہوتی ہے - یعنی آواز کو اگر نغمہ سے الگ کردیں تب بھی کچھ، نہ کچھ، اثر ضرور ہوگا کیونکہ ہمارے اعصاب میں اثر پذیری کا مادہ موجود ہے - مان لیجئے کہ ایک شخص خوش‌الحانی کے ساتھ بنگالی زبان کی نظم پڑھ رہا ہو - آپ اگر بنگالی زبان سے ناواقف ہیں تو آپ نغمہ کا لطف پوری طور پر نہ اٹھا سکیں گے لیکن جہاں تک صرف آواز کا تعلق ہے آپ پر اس کا اثر پڑیگا اور ممکن ہے آپ محظوظ بھی ہوں - آواز میں کبھی درد ہوتا ہے' کبھی مسرت اور شگفتگی پائی جاتی ہے' کبھی بیگانگی و بے مہری کا رنگ جھلکتا ہے - کبھی تلوار کی تیزی نمایاں ہوتی ہے کبھی زہر و تریاق کا اثر پیدا ہوتا ہے - غرض آواز سے کتنے معنی نکلتے ہیں - اسی طرح رنگ کے بھی زبان ہوتی ہے - وہ باتیں کرتے ہیں اور آپ پر اپنا اثر ڈالتے ہیں - گلابی رنگ جذبات کو ابھارتا ہے' نارنجی دل کو تقویت بخشتا ہے اور سبز مفرح ہوتا ہے لیکن حسی پہلو میں جو قدر پائی جاتی ہے اس میں تلازمہ کا اثر ہوتا ہے - یعنی گلابی رنگ دیکھکر آپ کو کسی گلابی کپڑے کا یا بگل سنکر فوجی پریڈ کا خیال آئے گا اور آپ محظوظ ہونگے - اگر تلازمہ کو علیحدہ کردیا جائے تو بعض محققین نفسیات کا خیال ہے کہ رنگ اور آواز کا تنہا اثر بھی پڑتا ہے -

اسی طرح کسی شے کے صوری پہلو کا اثر بھی ہمارے اوپر ہوتا ہے ۔ صورت نام ہے ترتیب کا ، نقشہ کا ، نظام اور ساخت کا ۔ اگر ہم کسی چیز کے صرف صوری پہلو پر نظر ڈالنا چاہیں تو تھوڑی دیر کے لئے اس کے حسی پہلو کو الگ کر دینا ہوگا کسی تصویر کے صوری صفات اس وقت بہتر طریقہ پر ذہن نشین ہوسکتے ہیں جب رنگ کا خیال علحدہ کردیا جائے ۔ اس وقت صرف خطوط اور ترتیب میں بھی کچھ نہ کچھ قدر معلوم ہوگی ۔ مثلاً سیدھی لکیر سے استقامت اور پڑی لکیر سے توازن کا اندازہ پایا جاتا ہے بعض تیڑھی اور ترچھی لکیریں روانی اور بہاؤ کی طرف اشارہ کرتی ہیں ۔ حسی پہلو کی طرح صوری پہلو میں بھی تلازمہ کو کافی دخل ہے یعنی ایک چیز کو دیکھکر کسی دوسری چیز کی یاد آنا جس سے پہلے احساس کو کوئی تعلق رہا ہو ۔ لیکن اونچے درجہ کی قدر اس وقت ہوتی ہے جب کسی چیز کے حسی اور صوری پہلوؤں کا بہ یک وقت اثر ہو ۔ معمولی صدا کو لیجئے ۔ اس میں اثر ضرور ہوتا ہے لیکن اس کو جب خاص نظام کے ماتحت راگ میں ڈھال دیتے ہیں تو اس کا اثر کہاں سے کہاں پہونچ جاتا ہے ۔

یہ تو اشیاء کا براہ راست یا بلا واسطہ اثر ہوا ۔ اب ذرا بالواسطہ اثر کو بھی لیجئے ۔ بالواسطہ اثر میں حافظہ کو زیادہ دخل ہے ۔ یعنی آپ نے کسی چیز کو دیکھا اور اس کا اثر دماغ میں محفوظ ہوگیا ۔ اب آپ جب کوئی دوسری چیز ایسی دیکھیں گے جس کا اثر اس پہلی چیز کے اثر سے مل جائے گا تو آپ خود اپنی طبیعت کے لحاظ سے قدر پیدا کریں گے ۔ اس طرح قدور پیدا کرنے میں ہر قسم کے شخصی و اجتماعی تجربات کو دخل ہوتا ہے ۔ آپ کا شخصی تجربہ ہے کہ آگ کے شعلوں میں سرخی اور گرمی پائی جاتی ہے ۔ آپ جب کوئی چیز سرخ اور گرم

دیکھیں گے تو آپ کا خیال آگ کی طرف جائے گا - پھر اسی طرح سبزہ دیکھنے کے بعد بہار و گلشن کا یا کسی کی سبز قبا کا خیال آئے گا - اور پھر آپ اپنے گذشتہ تجربہ کی بنا پر مسرور ہوں گے - اجتماعی تجربہ کی مثال وہ تجربہ ہے جسکو عام طور پر لوگ محسوس کرتے ہیں یا کرچکے ہیں الفاظ میں چونکہ یہ صلاحیت سب سے زیادہ ہوتی ہے کہ وہ گذشتہ تجربوں کو زندہ کرتا ہے اس لئے الفاظ کے ذریعہ اگر کسی تجربہ کا ذکر کیا گیا تو وہ چیز فوراً ہر شخص کے سامنے آجائیگی - مثلاً اگر شعر میں گرمی کی شدت ' لوؤں کی لپٹ ' باد صرصر کے طوفان کا ذکر ہے تو لوگ گرمی کی لفظی تصویر دیکھکر فوراً سمجھ جائیں گے اور اس سے لطف اٹھائیں گے کیونکہ یہ ان کا ایک تجربہ ہے خواہ تلخ ہی کیوں نہ ہو واضح رہے کہ ان چیزوں سے قدر اسی وقت پیدا ہوگی جب خارجی شے میں جسے آپ دیکھ رہے ہیں یہ صلاحیت ہو کہ وہ آپ کے دماغ کے کسی محفوظ شدہ علم میں جاکر مل جائے - اگر آپ نے گرمی کی تکلیف نہیں اٹھائی ہے تو آپ کو گرمی کا حال پڑھکر لطف نہیں آئیگا - یعنی خارجی اور باطنی اثر میں ایک طرح کی موزونیت اور ہم آہنگی ہونی چاہئے - اگر یہ صورت ممکن نہیں ہے تو قدر غائب ہو جائے گی اور ساتھ ساتھ حسن بھی - خارجی اشیاء کی یہ موزونیت خود ہماری پیدا کی ہوئی ہے - جس وقت ہمارے ذہن میں جیسا خیال ہوتا ہے خارجی چیز بھی ہم کو ویسی ہی معلوم ہوتی ہے - ہم خوش ہیں تو سبز رنگ سے فرحت ہوگی کیونکہ سبز رنگ ہماری اندرونی خوشیوں کا مظہر ہے - اسی طرح سیاہ رنگ سے اس لئے تکلیف ہوتی کہ رات کی تاریکی ہمارے درد و غم کا مظہر ہے - ہم نے اپنے درد و غم کو ' سیاہی ' کی شکل میں ایک خارجیت عطا کی ہے اگر ہمارا دل

پریشان و متفکر ہے تو تنہا و تاریک گوشہ میں اس کو سکون ملنے کا اس لئے نہیں کہ تاریکی کو اس نے اپنا ہمدم بنا لیا ہے بلکہ خود تاریکی ہمارے اندرونی جذبات کی ترجمان بن گئی ہے اور اس لئے اس کی ہمدمی میں ہمکو لطف ملتا ہے -

تلازمہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ جس چیز کو دیکھکر کسی دوسری چیز کا خیال ائے اور جذبات ابھریں اس چیز میں موزوں طور پر اس دوسری چیز کی طرف اشارہ کرنے اور جذبات کو ابھارنے کی صلاحیت پائی جائے - اقبال کی دو نظموں کو لیجئے - اول صقلیہ - دوم گورستان شاہی - صقلی کا جزیرہ دیکھکر خیال عرب کی پرانی حکومت ' مسلمانوں کے عروج ان کے بحری کارناموں اور تہذیب کی ترقی میں ان کی کوششوں کی طرف جاتا ہے - اور اس تمام احساس کو زندہ کرتا ہے جو تاریخ سے ہم تک پہونچاتا ہے ظاہر ہے کہ صقلیہ میں عربوں کی پرانی تہذیب کی طرف موزوں طور پر اشارہ کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے کیونکہ یہ جزیرہ عربوں کی ترقی کا مرکز رہ چکا ہے - اس نظم سے ایک قدیم ماحول قائم ہوگیا حالانکہ خود صقلیہ میں آج ایسی کوئی چیز نہیں - یہ قدر جو اس میں موجود ہے خود ہماری داخل کی ہوئی ہے - اب اگر کوئی مصور اس کی تصویر بنائے تو صقلیہ کے سمندر میں عربی وضع کی کشتیاں دکھائے گا - ساحل کے مکانات بالکل عربی وضع کے ہوں گے اور سڑک پر چلنے والے بھی عربی جبہ زیب تن کئے ہوں گے - در اصل یہ صقلیہ آج کل کا صقلیہ نہ ہوگا بلکہ ہزار سال قبل کا صقلیہ ہوگا جس میں تخئیل نے تدر پیدا کرکے حسین بنا دیا ہے - یہی حال ' گورستان شاہی ' کا ہے - گورستان کا خیال کوئی خوبصورت خیال نہیں ہوتا - اس کی

آغوش میں موت کا بھیانک ھاتھ پھیلا ھوتا ھے جو ھر ذی روح کو دعوت مرگ دیتا ھے - لیکن جب ان ٹوٹے پھوٹے مزارات پر تخیل اپنا کام کرتا ھے تو ھماری نظر میں وہ اینٹ اور پتھر کا ڈھیر نہیں ھوتے بلکہ ایک "برگشتہ قسمت قوم کا سرمایہ" بن جاتے ھیں اور اور ان میں ھمیں صاحبان مزار کے وہ کارھائے نمایاں نظر آتے ھیں جس سے ایک زمانہ اِنکا مطیع تھا -

سوتے ھیں خاموش آبادی کے ھنگاموں سے دور
مضطرب رکھتی تھی جن کو آرزوے ناصبور
قبر کی ظلمت میں ھے ان آفتابوں کی چمک
جن کے دروازوں پہ رھتا تھا جبین گستر فلک

اس طرح تخیل ان اینٹوں اور پتھروں سے ایک نئی دنیا تعمیر کرتا ھے اور اس کے خیال سے پھر تصور خوش ھوتا ھے کیونکہ موجودہ دور کی بیکسی و کس‌مپرسی کا علاج ماضی میں ملتا ھے - اس طرح ھماری آزادی و اقتدار کی خواھش کو اس ملبہ میں سکون ملتا ھے اور اس سکون کے بعد ھم سمجھنے لگتے ھیں کہ اس ملبہ میں قدر پوشیدہ ھے - جہاں تک بالکل شخصی تجربہ کا ذکر ھوتا ھے یہ قدر ذاتی ھوتی ھے لیکن جب کوئی محسوس کرنے والا کسی خاص ذاتی اثر کو ایک عالمگیر اثر کے ماتحت لاتا ھے تو بڑا صاحب نظر یا صاحب فن کہا جاتا ھے - مثلاً اقبال کا داغ والا مرثیہ لیجئے شروع میں شاعر نے اپنے تاثرات لکھے ھیں لیکن آخر میں جو نتیجہ نکالا ھے وہ ایک عالمگیر حیثیت اختیار کر لیتا ھے یعنی :—

کھل نہیں سکتی شکایت کے لئے لیکن زباں
ھے خزاں کا رنگ بھی وجہ قیام گلستاں

ایک ہی قانون عالمگیر کے ہیں سب اثر
بوئے گل کا باغ سے ' گلچین کا دنیا سے سفر

یہاں پہلے داغ کا ذکر تھا لیکن اب تمام عالم اس میں سمٹ کر آگیا اور ایک بلندی پیدا ہو گئی - یہ بلندی قدر کی بلندی ہے اور یہی حسن کی جان ہے -

احساس جمال درحقیقت روح کے ابھرنے اور ترقی کرنے کا نام ہے - روح کی حرکت کو سکون صرف ایسی بلند چیز میں ملتا ہے جو مجموعی طور پر ایسے ایک واحد کل کی حیثیت رکھتی ہو جس کے متعدد اجزاء آپس میں ہم آہنگی کے ساتھ مل جائیں - یہ وحدت و بلندی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب تخیل رنگ ' آواز اور صورت کو موزوں طریقہ پر باہم دگر روح کی نا آسودہ تمناؤں اور دل کے صدھا شوق نا رسیدہ کے ساتھ اس طرح ملا دیتا ہے کہ ان میں باہم فرق مشکل معلوم ہوتا ہے اور ہر جز و کل میں اور کل جزو میں نا قابل امتیاز طریقہ پر مل جاتا ہے - یہ نئی دنیا وہی تخئیلی ہیولا ہے جہاں ہماری روح کی خواہشیں پوری ہوتی ہیں - اس تخلیقی قوت کو جب نقش و نگار ' موسیقی ' بت تراشی یا شعر میں منتقل کرتے ہیں تو اسے فن یا آرٹ کہا جاتا ہے - معلوم ہوا کہ حسن ہم صرف اپنی روحانی تسکین و آسودگی اور اندرونی اضطراب و التہاب کو کم کرنے کے لئے پیدا کرتے ہیں اور پھر خارجی اشیا کو اس سے متصف کرتے ہیں - یہی اضطراب تمنا و جوش شوق قدر کا ضامن اور حسن کی علت ہے - یعنی روح ہی حسن کا اصلی سبب ہے کیونکہ روح خارجی اشیا کو جذب کرکے ان کو اپنی تمناؤں کے مطابق ایک نئی ' صورت ' میں

منتقل کر دیتی ہے اور یہی 'صورت' جو خود ہمارا روحانی عکس ہے حسن کی صورت ہے -

مرزا نے کیا خوب کہا ہے :—

وہی ایک بات ہے جو یاں نفس واں نکہت گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

(۲)

حسن اور آرٹ اب تک ہمارا موضوع بحث صرف حسن تھا جو ایک داخلی کیفیت کا نام ہے - اس کیفیت کے ماتحت تخیل انسان کو شادمانی اور مسرت کی دنیا میں پہونچا دیتا ہے - یہ روحانی عالم جمالیات کا نصب العین ہے - اور یہیں اس کی حد بھی ختم ہوجاتی ہے - اس جمال سے روح خاموش طور پر مسرور ہوتی ہے مگر یہ خاموش نغمہ تاروں سے نکلنے کی خواہش کرتا ہے اور تخیل کی طرف سے برابر اظہار کا تقاضا ہوتا رہتا ہے - جب تک اس اندرونی کیفیت کا خاطر خواہ اظہار نہیں ہوجاتا اس وقت تک دل کو سکون نہیں ملتا جب اس تخئیلی ہیولا کا اظہار شاعری ' بت تراشی ' موسیقی وغیرہ میں ہوتا ہے تو اسے فن یا آرٹ کہتے ہیں - جس طرح اس تخئیلی ہیولا میں خارجی شے اور تخیل دونوں کی خصوصیت نمایاں ہوتی ہے اسی طرح فن میں بھی بہ یک وقت تخیل اور خارجی شے کا اظہار ہوتا ہے - یہ تخئیلی ہیولا چونکہ خود روح کی تخلیقی صفت کا مظہر ہے اس لئے اس کا اظہار جب فن میں ہوتا ہے تو فن بھی تخلیقی ہوتا ہے -

ہم نے ابھی کہا ہے کہ جذبات اظہار کا تقاضا کرتے ہیں - مثلاً اگر آپ سمندر کے کنارے شام کے وقت غروب آفتاب کا منظر دیکھیں جب سمندر کی چھوٹی چھوٹی لہریں ہوا کے اشارے پر ساحل سے کھیل رہی ہوں

اور پاس کے درختوں پر چڑیاں بھی ہلکے ہلکے سروں میں گارہی ہوں تو آپ کے دل میں بھی ایک نامعلوم خواہش اظہار پیدا ہوگی - اگر آپ موسیقی سے دل چسپی لیتے ہیں تو کچھ گنگنانے لگ جائیں گے - اگر شاعر ہیں تو کچھ نہ کچھ کہنے لگ جائیں گے اور جب تک کہ آپ اس دل فریب منظر کو اپنی بساط کے مطابق اپنے رنگ میں رنگ نہ دیں اس وقت تک آپ کو چین نہ آئیگا - اس وقت آپ اپنی تخلیقی قوت کے زور سے جو ہر انسان کو فطرت کی طرف سے کم و بیش عطا ہوتی ہے ایک حسین ہیولا تیار کریں گے - اگر آپ میں صلاحیت زیادہ ہے تو یہ ہیولا بلند مضامین سے پر ہوگا اور اس کے مختلف اجزا ہم آہنگی کے ساتھ مل کر ایک واحد کل کی شکل اختیار کر لیں گے اور اس ہیولا کی ایک ابتدا اور ایک انتہا ہوگی جو آپ کے جذبات کے زیر و بم کو ظاہر کریگی - اس تخئیلی ہیولا کا اظہار جب صورت کے ذریعہ ہوگا تو اس کا نام فن یا آرٹ ہو گا -

مگر جذبات اظہار کا کیوں تقاضا کرتے ہیں اور دل میں کیوں ہیجانی کیفیت برپا ہوتی ہے ؟ اس ہیجانی کیفیت کی کئی وجہیں بتائی جاتی ہیں - بعض لوگوں کے نزدیک اس کی وجہ الہام

۱ — الہام

ہے یعنی صاحب فن پر ایک خاص قسم کی کیفیت طاری ہوتی ہے جس کے ماتحت وہ گلکاریاں کرتا ہے - اس لحاظ سے فن نام ہے کسی مضمون یا کسی کیفیت کی وضاحت کا یا کسی داستان کی شرح کا - مثلاً شاعر اپنے قصۂ غم کی شرح کرتا ہے یا بہاریہ مضامین باندھتا ہے یا اگر حب وطن سے سرشار ہے تو اہل وطن کو پیام دیتا ہے - اسی طرح استاداں موسیقی کسی کیفیت سے متاثر ہوکر کوئی خاص راگ گاتے اور بجاتے ہیں اور

مصور مناظر قطرت کی نیرنگیوں کو آب و رنگ دیگر خطوط کی دنیا میں واضح کرتا ہے -

مگر الہام کے معنی ہیں در دل افگندن کے جس سے شاید مراد یہ ہے کہ صاحب فن پر کسی بالا تر ہستی کا باطنی طور پر اثر ہوتا ہے اور صاحب فن ویسے ہی نقش و نگار بناتا ہے جیسا اس ہستی کا ایماء ہوتا ہے - اکثر شعرا کو اسی لئے تلامذالرحمان بھی کہا گیا ہے کیونکہ بعضوں کا خیال ہے کہ خدا اور شاعر کے درمیان ایک سلسلہ قائم ہوجاتا ہے اور خدا براہ راست شاعر کے دل میں جو بات ڈالتا ہے وہی شاعر شعر کی صورت میں ادا کرتا ہے - بہت سے بڑے بڑے شعرا اور صاحبان فن نے اس باطنی اثر کو محسوس کیا ہے اور اس کا اظہار بھی کیا ہے - مثلاً

دوش وقت سحر از غصہ نجاتم دادند
وندراں ظلمت شب آب حیاتم دادند
چہ مبارک سحرے بود و چہ فرخندہ شبے
آں شب قدر کہ ایں تازہ براتم دادند

دوشے بر سوز دل و سینہ براتم دادند
سر چو شمعم ببریدند و حیاتم دادند

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

درون سینۂ ما سوز آرزو ز کجاست ؟
سبو ز ماست ولے بادہ در سبو ز کجاست ؟

نگاہ ما بگریبان کہکشاں افتد
جنون ما ز کجا شورہائے و ہو ز کجاست ؟

لیکن اسکا ہمکو عام طور پر قطعی علم نہیں کہ یہ باطنی اثر کیوں طاری ہوتا ہے اور کب طاری ہوتا ہے - یہ ہمارے اختیار سے باہر ہے مگر اس کے باوجود جن پر طاری ہوتا ہے وہ اس کی حقیقت سمجھتے ہیں اور اس وقت ان کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ روح کسی دوسری دنیا میں ہے جو محسوسات سے بلند ہے - لیکن الہام ایک اور معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے - مثلاً آپ کسی اچھے شاعر کا کوئی اچھا شعر سنتے ہیں تو اکثر بول اُٹھتے ہیں کہ صاحب یہ شعر نہیں الہام ہے یعنی فلاں مضمون کو اس بلند طریقہ سے ادا کیا گیا ہے جو بہت مشکل تھا اور شاعر اپنے تیز احساس کی بدولت اس بلندی پر پہونچ گیا جہاں آپ کا خیال نہ جا سکا تھا اور جب آپ اس شعر کی مدد سے وہاں پہونچے تو بے اختیار آپ کی زبان سے تحسین و آفرین کے کلمات نکل آئے - لیکن شاعر شعر کہنے کے قبل کسی چیز سے ضرور متاثر ہوا ہوگا یعنی جو مضمون اس نے باندھا ہے اس کا کچھہ حصہ اس نے مشاہدہ کیا ہوگا اور یہی مشاہدہ اس ہیجان کی وجہ ہوگا جس میں بعد کو تخیل نے اور قدور شامل کر دئے ہوں گے -

حالی نے مسدس اور اقبال نے شکوہ لکھا اور دونوں مسلمانوں کی پستی سے متاثر ہوئے - دونوں نے اپنے اس تاثر کا اظہار اپنی اپنی نظموں میں کیا ہے - شکوہ اور مسدس بے شک دونوں بہت بلند نظمیں ہیں مگر کیا ان کا سرا الہام میں ملتا ہے ؟ سچ پوچھئے تو شاعر ہر چیز سے متاثر ہوسکتا ہے - اس کی گذشتہ زندگی ہر وقت اس پر اثر ڈالنے کے لئے تیار رہتی ہے - پھر دنیا کی ساری تاریخ اس کے دماغ کے خزانہ میں

بلند رکھتی ہے اور وہ بقدر ضرورت اس سے فائدہ اٹھا سکتا ہے اور کسی واقعہ کے ذرا سے اشارہ پر اس تاریخ کا خزانہ کھل جانے کو تیار رہتا ہے۔ شاعر تو بقول مرزا غالب باجے کی طرح شکووں سے پر ہوتا ہے - اس کو تو بس چھیڑنے کی ضرورت ہے - اب خواہ یہ چھیڑ اس کو کسی واقعہ سے ہو یا کسی منظر سے - اس کے لئے تو اشیاء میں ایک نشتر کا اثر پنہاں ہوتا ہے جو دل کی رگوں سے برابر خون کا تقاضا کرتا ہے اور جب تک وہ خون کے آنسو رو نہیں لیتا اس کو تسکین نہیں ہوتی - جب ضرورت ہوتی ہے شاعر یہ نشتر خود تلاش کر لیتا ہے - حالی کو یہ نشتر مسلمانوں کی موجودہ پستی میں ملتا ہے مگر اقبال کو یہی نشتر کہیں بلقان کی لڑائی میں کہیں صقلی کے جزیرہ میں کہیں شام کی خاموشی میں اور کہیں لالہ صحرا کے داغ میں ملتا ہے اور یہیں سے وہ ہیجان اٹھتا ہے جو شعر کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے - اس کو غلطی سے لوگ الہام کہتے ہیں حالانکہ یہ سارا آتش گیر مادہ مدتوں سے شاعر کی روح کے خاموش گوشوں میں پرورش پا رہا تھا جسکو حوادث کی ایک چنگاری نے نذر آتش کردیا - اسی طرح شادی و غم ' بہار و خزاں ' زندگی و موت یا کسی اور واقعہ سے دل پر چوٹ لگتی ہے تو اضطرابی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے اور دل پگھل جاتا ہے - صاحب فن اس پگھلے ہوئے مادہ سے تخلیق کا کام لیتا ہے - اگر وہ شاعر ہے تو شعر کہنے لگتا ہے - مصور ہے تو تصویر بناتا ہے اور موسیقی سے دلچسپی رکھتا ہے تو راگ اور راگنیاں نکالتا ہے - کہا جاتا ہے کہ تخلیق اس وقت عمل میں آتی ہے جب صاحب فن کے جذبات برانگیختہ ہوجاتے ہیں مگر سچ پوچھئے تو جذبات کا نام غلط ہے - انہیں تو رجحانات یا خواہشات کہنا چاہئے - صاحب فن کچھ تمنائیں رکھتا ہے کچھ

آرزوں سے نامعلوم طریقہ پر اس کا دل گداز رهتا ھے اور یہ آرزوئیں اور تمنائیں اس وقت، پوري هوتی هیں جب ان کا اظہار مناسب ذرائع سے اس طرح هو کہ جب ان کا تصور کیا جائے تو دل کو تسکین هو - مثلاً ایک شاعر کو ایک حسین چہرہ یا ایک خوبصورت پھول دیکھنے کے بعد اس وقت قرار آئے گا جب وہ شعر میں اپني اس کیفیت کا ذکر کر لے گا بعد ازاں اس شعر کے تصور میں اس کو مسرت حاصل هوگی - غالب کا ایک شعر اس کیفیت کا کتنا آئینہ دار ھے -

بتاؤ اس مژہ کو دیکھکر کہ مجھکو قرار
یہ نیش هو رگ جاں میں فرو تو کیوں کر هو

اسی طرح ایک مصور کو تصویر بنانے اور ایک موسیقی داں کو راگ نکالنے کے بعد سکون حاصل هوگا - شے ایک هی ھے مگر اس نے لوگوں کو تین طرح پر متاثر کیا - اس کی وجہ یہی هوسکتی ھے کہ ان تینوں صاحبان فن کی فطرت مختلف ھے اور مختلف ذرائع اظہار چاهتی ھے کیونکہ صاحب فن اپنے تمام رجحانات ماں کے پیٹ سے لیکر آتا ھے اور اپنی ساری زندگی ان رجحانات کی پرورش اور نشو و نما میں ختم کر دیتا ھے - وہ اپنے رجحانات کو بدل نہیں سکتا - اگر زمانہ نے نامساعدت کي تو وہ چیز دب جائیگی مگر بدلے گی نہیں - اساڈورا ڈنکن (Isadora Duncan) جو امریکہ کی ایک نہایت مشہور رقاصہ گذری ھے اپنے سوانح حیات میں لکھتی ھے کہ " میری پیدائش سے قبل میري ماں سخت روحانی اور جسمانی اذیت میں مبتلا تھی - وہ جھینگے مچھلی میں برف ڈال کر کھاتي اور شراب میں برف ڈال کر پیتی تھی - اگر لوگ مجھ سے پوچھیں کہ میں نے کب سے رقص کرنا شروع کیا تو میں کہوں گی کہ ماں کے پیٹ

سے اور شاید یہ اس غذا کا اثر ہو جو میری ماں کھاتی تھی کیونکہ عشق و محبت کی دیوی افروڈیٹی (Aphrodite) کی بھی یہی غذا بتائی جاتی ہے - میری ماں اس زمانہ میں سخت تکلیف میں گرفتار تھی اور اکثر کہاکر تھی کہ جو بچہ پیدا ہوگا وہ یقیناً عام بچوں سے مختلف ہوگا اور یہ حقیقت ہے کہ جس دم سے میں پیدا ہوئی میں اپنے پانوں اور باروؤں کو اسی طرح حرکت دینے لگی کہ میری ماں یہ دیکھکر چیخ اٹھی اور کہنے لگی کہ دیکھو میں نہ کہتی تھی کہ یہ بچہ دیوانہ ہوگا - تھوڑے دنوں بعد میری یہ حالت ہوگئی کہ کوئی بھی گت ہو میں اس پر رقص کرتی - یہ دیکھکر میرے گھر کے لوگ دلچسپی کا اظہار کرنے لگے......شروع ھی سے میں اپنی روح کے اشارہ پر رقص کرتی تھی - بچپن میں بالیدگی کے احساس سے رقص کرتی تھی - شباب کی منزل میں آئی تو ان نشتروں کی خلش سے متاثر ہوکر رقص کرتی تھی جن کا اثر دل کی گہرائیوں میں محسوس ہوتا ہے - یہ زندگی کے وہ تاثرات تھے جو تمام تمناؤں کا نہایت بیدردی کے ساتھ خون کرتے ہیں - بعد ازاں اس ظالم و بیہود زندگی کے ساتھ مجھکو ' رقص کشاکش ' بھی کرنا پڑا جس کو بعض لوگ ' موت ' سے تعبیر کرتے ہیں " -

اس سے اتنا تو واضح ہوگیا ہوگا کہ فن کی صلاحیت فطری ہے مگر فن کی دنیا میں جذبات کے لئے ذریعہ نہایت اہم ہے - روح کے اظہار کے لئے اگر مناسب ذریعہ دستیاب ہوگیا تو روح و ذریعہ آپس میں اس طرح متحد ہوجاتے ہیں کہ ان میں باہم تمیز مشکل ہوتی ہے - اس وقت ذریعہ میں روح کی خصوصیات اور روح میں ذریعہ کی خصوصیات پیدا ہوجاتی ہیں - لیکن صاحب فن کے لئے ذریعہ تلاش کرنا آسان نہیں - اسکو پہلے یہ معلوم کرنا چاہئے کہ اس کی فطرت اس کو کس ذریعہ کی

طرف لیجاتی ہے - اگر شاعری سے لگاؤ ہے تو اس کو شعر کہنا چاہئے - اگر موسیقی یا مصوری سے فطری دلچسپی ہے تو اس کو اس شعبہ میں مہارت حاصل کرنی چاہئے اور اپنے رجحان کے مطابق محنت کرنی چاہئے تاکہ صاحب فن اور ذریعہ میں مکمل ہم‌آہنگی ہوجائے - صحیح ذریعہ اس لحاظ سے روح کو تقویت بخشتا ہے اور اس کی نشو و نما میں مدد کرتا ہے لیکن اگر ذریعہ کے انتخاب میں غلطی ہوئی اور شاعر نے مصوری شروع کردی تو خشت اول چون نہد معمار کج والا معاملہ ہوجائے گا شاعر کبھی رنگوں کی آمیزش اور سادگی کے پر پیچ مسئلہ کو نہ سمجھ سکیگا اور نہ یہ مرحلہ اس سے کبھی حل ہوگا - ذریعہ اصطلاح کا حکم رکھتا ہے اس لئے ایک اچھے شاعر کو زبان، محاورہ اور عروض وغیرہ سے بالکل اسی طرح سے آگاہی ہونی چاہئے جس طرح ایک اچھے مصور کو مختلف رنگوں کی خاصیت اور ان کے تدریجی تغیر (shade) کا حال معلوم ہوتا ہے - میرا یہ مطلب نہیں کہ علم عروض اور صنائع بدائع سے مکمل طور پر واقف ہوئے بغیر کوئی شاعر نہیں ہوسکتا - ایسا اکثر ہوا ہے کہ بعض لوگ مصطلحات شاعری سے مکمل طور پر واقف نہ تھے مگر بہت بڑے شاعر ہوئے - مولانا روم کہتے ہیں :—

شعر می گویم بہ از قند و نبات * من ندانم فاعلاتن فاعلات

اسی طرح کتنے ایسے لوگ ہیں جو عروض و محاورہ وغیرہ پر کافی عبور رکھتے ہیں مگر شاعری کی نعمت سے محروم ہیں - ان مثالوں سے میری مراد یہ ہے کہ تخیل کے ساتھ فن شاعری سے آگاہی بھی ضروری ہے ورنہ شاعر بے تکا ہوجائے گا - خیال کیجئے کہ اگر حسن معنی کے ساتھ حسن الفاظ نہ ہو تو سامع پر شعر کتنا گران گذریگا - ایک اچھا شاعر حسن

خیال کے لئے عمدہ الفاظ تلاش کرتا ہے اور دونوں کی باہمی ترکیب سے ایک پیکرِ حسن تیار کرتا ہے - لیکن ایک معمولی شاعر صرف الفاظ اور محاورہ کی بندش وغیرہ ہی کو اپنا منتہائے کمال سمجھتا ہے اور محاورات کے مانجنے اور قلعی کرنے میں یہاں تک لگا رہتا ہے کہ شاہد خیال اس کی آنکھوں سے روپوش ہوجاتا ہے - اس کا احساسِ جمال بس الفاظ کی دنیا تک محدود ہوجاتا ہے - یا ایک مصور کی مثال لیجئے جو مختلف رنگوں سے عروس خیال کو سنوارتا ہے اور زیبائش بخشتا ہے مگر ایک دوسرا شخص ہے جو صرف رنگ بناتا ہے - رنگ بنانے والے کے لئے خیال و معنی کی دنیا بہت دور ہے کیونکہ یہ تو مصور کا کام ہے جو رنگ اور معنی میں اتصال پیدا کرتا ہے - رنگ بنانے والا کا درجہ تو محض جزو کا ہے جس کو لوگ اکثر غلطی سے کل کا درجہ دیدیتے ہیں - شاعری میں ان لفظی رعایتوں پر زور دینے والوں کی حیثیت اسی رنگ ساز کی ہے جو رنگ تو بناتا ہے مگر رنگ کے معنی سے بے خبر ہے اور لوگ ناواقفیت سے اس کو شاعر سمجھتے ہیں - لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس جزو میں اس رنگ ساز کی حیثیت ایک چھوٹے کل کی بھی ہے کیونکہ وہ اپنے محدود دائرہ میں مختلف قسم کے رنگوں سے تجربہ کرتا ہے اور جو رنگ بہتر دیکھتا ہے ان کو تیار کرتا ہے - مگر ایک مصور کے یہاں جیسا کہ میں ابھی کہہ چکا ہوں اس چھوٹے کل کی حیثیت محض ایک جزو کی ہوتی ہے - اس جزو اور کل میں کوئی خاص امتیازی نشان قائم کرنا اس لحاظ سے ذرا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ رنگ ساز کا جزو مصور کے کل میں جاکر مل جاتا ہے - اگر امتیاز ہوسکتا ہے تو بس اسی صورت سے کہ وہ جزو ہے - یہی حال رقص کا بھی ہے - یعنی ہاتھ اور پائوں کی موزوں اور مناسب حرکت جہاں تک جذبات اور رجحانات کی ترجمانی

کرتی ہے وہ آرٹ ہے لیکن جب حرکت ہی کو ایک مستقل فن کی صورت دیدی جاتی ہے تو رقص کی اصلی روح افسردہ ہوجاتی ہے یہ بالکل ممکن ہے کہ جس طرح رنگ ساز کو رنگ بنانے اور معمولی شاعر کو الفاظ و محاورہ کے مانجھنے میں مسرت ہوتی ہے اسی طرح بعض رقص کرنے والے کو صرف ہاتھ پانوں کی حرکت ہی میں لطف ملتا ہو - اس لحاظ سے اس نے جزوی طور پر تو ضرور جمال پیدا کرلیا مگر اس میں وہ عظمت و بزرگی نہ ہوگی جو اس رقص کرنے والے کا حصہ ہے جسکو کل کا احساس ہے -

ہم اوپر بتا چکے ہیں کہ بیشتر ایسا ہوا ہے کہ کتنے شعرا فنی اصطلاحات سے پورے طور پر واقف نہ تھے مگر اس کے باوجود بہت بڑے شاعر ہوئے - ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان ان کے شدت احساس کا ساتھ نہیں دے سکی اور شاید اسی لئے آپ تقریباً تمام بڑے بڑے شعرا کے کلام میں زبان ، محاورہ اور عروض وغیرہ کا کہیں نہ کہیں سقم ضرور پائیں گے - مولانا روم کے شاعر اعظم ہونے میں کس کو کلام ہوسکتا ہے لیکن ان کے یہاں بھی اسقام ملتے ہیں - حافظ کے کلام سے مشرق اور مغرب کے بڑے بڑے شعرا نے استفادہ کیا اور یہ کہنے میں مجھے بالکل باک نہیں کہ یہی وہ تنہا شاعر ہے جس کے یہاں رفعت خیال کا ساتھ الفاظ کی پرواز نے زیادہ سے زیادہ دیا ہے گو مکمل طور پر نہیں دیا مگر ان کے یہاں بھی باوجود لطافتوں کے کہیں کہیں خامیاں نظر آتی ہیں - مثلاً ایک مشہور غزل کا مطلع ہے -

صلاح کار کجا و من خراب کجا
ببین تفاوت رہ از کجاست تابہ کجا

یہاں خراب کا قافیہ تابہ باندھا گیا ہے - اس قسم کی اور بھی باتیں بتائی جاسکتی ہیں - غالب و میر بھی اس سے بری نہیں - غالب کے یہاں تو اسقام کی تعداد کافی ہے - مثلاً

دل اس کو پہلے ھی ناز و ادا سے دے بیٹھے
ھمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا

جگر تشنۂ آزار تسلی نہ ھوا
جوئے خون ھمنے بہائي بن ھر خار کے پاس

ان نامی شعرا کے اسقام کی طرف اشارہ کرنے سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ میں ان کے اسقام کي تشہیر کروں بلکہ میرا مقصد اس اظہار سے صرف یہ بتانا ہے کہ ان شعرا کا احساسِ جمال اتنا شدید تھا کہ ان کے زمانہ کی زبان ان کے اظہار کے لئے ناکافی ثابت ہوئی - تقریباً ہر بڑے شاعر کے سامنے یہ مرحلہ آتا ہے اور اسي لئے آپ نے دیکھا ہوگا کہ وہ صرف اپنی تسکین کے لئے زمانہ سے الگ ایک راستہ نکال کر خود اپنی زبان وضع کرتا ہے ' اپنی ترکیبیں بناتا ہے تاکہ زیادہ سے زیادہ اپنی ترجمانی کرسکے - ابنائے زمانہ ان ترکیبوں کو اکثر قبول کر لیتے ہیں اور اکثر غرابت کے باعث علیحدہ چھوڑ دیتے ھیں - لیکن کیا یہ ممکن نہیں کہ بڑے شعرا اپنے زمانہ کے محاورات کی چہار دیواری کے اندر رہ کر اپنے جذبات کو مکمل طور پر بیان کردیں - بے شک اگر وہ ایسا کرتے تو بہت اچھا ہوتا مگر یہ ناممکن ہے - شاعری کی تاریخ پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ بڑا شاعر جدت پسند ہوتا ہے اپنی روح کے لئے علیحدہ فضا تیار کرتا ہے وہ عوام سے ملا ہوا بھی اور عوام سے بلند بھی ہوتا ہے - اس لئے جب وہ اپنی بلندی پر پرواز کرتا ہے تو زبان جو

عوام کے معمول جول سے بلند ہے پیچھے رہ جاتی ہے اور اس بلندی پر جو کچھ وہ کہتا ہے اس سے اس کا مقصد محض اپنی روح کی ترجمانی کرنا ہوتا ہے - اس لحاظ سے وہ خامی خامی نہیں ہوتی بلکہ روح کا شوق آرادی ہے جو نئی نئی منازل کے تجربوں کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے - لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لیجئے کا کہ ہر وہ شخص جس کے کلام میں سقم ہے بڑا شاعر ہے - بڑے شاعر کا سمجھنا تو صرف اہل ذوق اور اہل معنی کا کام ہے - لیکن یہاں یہ کہنے دیجئے کہ بڑا شاعر یا بڑا صاحب فن ذریعہ و اصطلاحات سے بالکل نابلد بھی نہیں ہوتا - اگر ذریعہ سے ناواقف ہے تو اس میں بےتکا پن آجائے گا - ہاں اگر ذریعہ سے واقف ہے اور ذریعہ میں "خامی" ہے تو اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ اس کی ساری تخلیق بےمعنی ہوجائیگی -

۲—تمنائے زندگی جاوید

دوسری چیز جس سے روح میں ہیجان پیدا ہوتا ہے وہ ایک جاوید زندگی کی خواہش ہے - یعنی صاحب فن کے دل میں یہ خواہش چھپی ہوتی ہے کہ وہ غیر فانی انسان ہوجائے اور اپنی اس خواہش کو پوری کرنے کے لئے وہ صورت گری کرتا ہے اور یہ صورت اسکی تمناؤں اور رجحانات کا عکس ہوتی ہے - صاحب فن سمجھتا ہے کہ یہ صورت وہ اپنے بعد چھوڑ جائیگا اور وہ دیرپا ہوگی اور اس کے بعد لوگ اس صورت کو دیکھکر اسکو یاد کریں گے - دراصل اس صورت کے پردہ میں خود صاحب فن کی زندگی جاوید کی خواہش تکمیل پاتی ہے -

خواجہ حافظ فرماتے ہیں :—

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما

مرزا غالب فرماتے ھیں :—

تاز دیوانم که سر مست سخن خواهد شدن
این مے از قحط خریداری کهن خواهد شدن
کوکبم را در عدم اوج قبولی بوده است
شهرت شعرم بگیتی بعد من خواهد شدن

شیکسپیر نے بارھا اپنی نظموں میں اس بات کا اظہار کیا ھے کہ دنیا کی تمام چیزیں مٹنے والی ھیں مگر اس کا کلام غیر فانی ھے -

مگر فن اسی وقت اس خواھش کا حامل سمجھا جائیگا جب صاحب فن کا احساس اتنا شدید ھو کہ صاحب فن مجبور ھوکر صورت گری مکمل طور پر کر لے - اگر شعر پورا نہ ھوا اور نقاشی یا مصوری ادھوری رہ گئی تو یہ خواھش پوری نہ سمجھی جائے گی کیونکہ جن خواھشات کو دیرپا بنانے کا خیال تھا ان کا پتہ اسی وقت چلتا ھے جب ان کی تشکیل مکمل طور پر ھوچکی ھو -

اس طرح صاحب فن میں ھیجان پیدا ھونے کا ایک تیسرا نظریہ بیان کیا جاتا ھے جس کو نقالی کہتے ھیں - یعنی صاحب فن جس چیز سے متاثر ھوتا ھے اس کی صرف نقل کرتا ھے یا اس کا چربہ اتارنا چاھتا ھے اور چربہ اتارنے کی یہ خواھش آرٹ میں ظاھر ھوتی ھے - لیکن اگر ذرا غور سے دیکھا جائے تو کسی چیز کا پورا پورا چربہ اتارنا نہ صرف مشکل ھے بلکہ محال ھے - کوئی شخص خواہ وہ کتنا ھی بڑا صاحب فن کیوں نہ ھو کسی چیز کی مکمل طور پر نقالی کر ھی نہیں سکتا - فرض کیجئے کہ آپ کو کسی شخص کی تصویر کھینچنا ھے تو آپ پہلے یہ دیکھیں گے کہ تصویر

۳—نقالی

کس رخ سے اچھی آسکتی ھے پھر جو رخ آپ کے سامنے ہوگا اسی کی تصویر آئیگی - اس لحاظ سے دوسرے رخ کی تصویر آھی نہیں سکتی - پھر جو رخ آپ کے سامنے ھے اس میں بھی آپ کو دیکھنا پڑیگا کہ کون سا حصہ تصویر میں نمایاں ہونے کے اور کون سا بالکل چھوڑ دینے کے قابل ھے - یعنی آپ کو اپنے ذاتی وجدان سے کام لینا پڑیگا اور رخ کے انتخاب میں آپ وھی حصہ سامنے رکھیں گے جس سے آپ کے احساس جمال کو تسکین ہو - اس طرح یہ واضح ہوگیا ہوگا کہ کسی چیز کی مکمل طور پر نقالی ناممکن ھے - صاحب فن کو قدم قدم پر اپنی قوت انتخاب یا قوت قدریہ سے کام لینا پڑیگا اور جو تصویر وہ تیار کریگا وہ بالکل نقل نہ ہوگی گو کہیں کہیں تصویر میں اصل کے بعض پہلو ضرور نمایاں ہوں گے - اس لحاظ سے نقالی آرٹ کا کوئی حقیقی اصول نہیں ھے بلکہ عمل کا ایک حصہ ھے - لیکن جیسا میں نے ابھی بتایا ھے مصوری میں نقل کا کچھ نہ کچھ اثر ضرور ہوتا ھے کیونکہ اگر آپ تصویر کی عمدہ نقل اتارتے ہیں تو آپ کو ایک گونہ خوشی ہوتی ھے کہ آپ میں صحت کے ساتھ کسی چیز کے اخذ کرنے اور ترتیب دینے کی صلاحیت موجود ھے - اکثر لوگوں کو نقل مطابق اصل اتارنے میں اس لئے بھی لطف آتا ہوگا کہ وہ چند سادہ دلوں یا سادہ لوحوں کو اپنی تفریح طبع کے لئے کچھ دیر فریب نظر میں گرفتار کر رکھیں - مثلاً کسی دیوار میں اگر دروازہ اس طرح رنگ کر بنایا گیا ہو کہ معمولی دیکھنے والا یہ سمجھکر کہ دروازہ ھے اس کو کھولنے کی کوشش کرے تو آپ اس کی سادہ دلی پر ھنس پڑیں گے اور خوش ہوں گے کہ کیا فریب دیا مگر یہ خوشی اس روحانی مسرت سے بالکل علیحدہ ھے جو تخئیلی ہیولا کو رنگ اور الفاظ کا جامہ پہناتے وقت ہوتی ھے - اگر کوئی مصور کسی قدرتی منظر سے متاثر

ہوا ہے اور اس نے اس منظر کی کوئی تصویر بنائی ہے تو آپ دیکھیں گے کہ اس تصویر میں اس نے اپنی قوت انتخاب سے کام لیکر تخیل کو بہت کچھ اس میں داخل کردیا ہے اور آپ اس تصویر کو دیکھ کر اس منظر کا خیال ضرور کریں گے کیونکہ وہ منظر اس تصویر میں ایک حد تک موجود بھی ہے اس لحاظ سے نقالی کا کچھ نہ کچھ اثر آرٹ پر ہوتا ہے مگر یہ آرٹ کا کوئی مرکزی اصول نہیں ہے -

چوتھا نظریہ جس کو اکثر اصحاب ضروری خیال کرتے ہیں اور جس سے دل پگھلتا ہے وہ صاحب فن کا اپنا درد دل دوسروں پر ظاہر کرنے کا جذبہ ہے - یعنی جو شعلہ صاحب فن کے دل میں بھڑک رہا ہے اگر وہ کسی طرح دوسروں کے دل میں بھی بھڑک اُٹھے تو یقیناً لوگوں کو اس سے ہمدردی ہوجائیگی اور پھر بمصداق مرگ انبوہ جشنے دارد اس کے دل میں بھی وہ اگلی سی بیقراری اور تکلیف نہ رہیگی - بعضوں نے کہا ہے کہ آرٹ صرف جذبات کا اظہار ہے - کسی کا ان سے مطلع ہونا ضروری نہیں - لیکن اگر کوئی مطلع ہوگیا ہو تو کوئی مضائقہ بھی نہیں - اس کی مخالفت میں پروفیسر ابر کرامبی کا قول ہے کہ صاحب فن کے جذبات سے دوسروں کے آگاہ ہونے کا نام ہی آرٹ ہے اور جب ہم کسی آرٹ کے نمونہ کو دیکھتے ہیں تو ہم تک صاحب فن کا احساس منتقل ہوتا ہے - اگر ہم صاحب فن کے احساس میں اس آرٹ کے ذریعہ شریک نہ ہوں تو صاحب فن کا مقصد پورا نہ ہوگا - ہم صاحب فن کے احساس کو اُس کے آرٹ کے ذریعہ سمجھتے ہیں اور اس کی خواہش کو جو تماشائیوں کی طالب ہے پورا کرتے ہیں - ہمارے تماشائی بننے سے صاحب فن کا کمال اور ترقی کرتا ہے - " اگر احساس جمال آرٹ کی تحریک کا باعث ہے تو اس

۴ — اظہار جذبات

تحریک کا مغز وہ اظہار ہے جو صاحب فن دوسروں کی آگاہی کے لئے کرتا ہے " - مان لیجئے کہ ایک شخص غروب آفتاب یا شب ماہ کا لطف اُٹھاتا ہے تو وہ کوئی آرٹ نہیں تیار کرتا - ہاں جب وہ اس لطف کو دوسروں پر ظاہر کرکے ان کو شرکت کی دعوت دیتا ہے تو وہ گویا آرٹ تیار کرتا ہے - اس لحاظ سے آرٹ کسی انفرادی جذبہ کا نام نہیں بلکہ وہ ذریعہ ہے جس سے دوسروں کو صاحب فن کے احساسات کے سمجھنے کی دعوت دیجاتی ہے - جب تک صاحب فن دوسروں کو اپنے جذبات سے آگاہ نہیں کرلیتا اس وقت تک وہ صاحب فن نہیں ہوتا - جس طرح لوگوں کو خوشی و انبساط کے لمحوں کو طول دینے کے لئے آرٹ کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح آرٹ کو بھی لوگوں کی ضرورت ہوتی ہے کہ لوگ اسکو دیکھیں - اگر آپ صاحب فن کے سامنے سے تماشائیوں کو یا آرٹ سے لطف اٹھانے والوں کو ہٹا لیں تو آپ گویا صاحب فن کے اصلی مقصد میں خلل انداز ہو رہے ہیں کیونکہ آپ اس کے سامنے سے اس چیز کو ہٹا رہے ہیں جو آرٹ کی تحریک کا باعث ہے -

آرٹ کا تقاضا ہے کہ صاحب فن کے احساس کا اظہار دوسروں پر ہو - دوسروں پر اظہار سے کیا مطلب ہے اور یہ اظہار ہو تو کیونکر ہو کیونکہ کسی شخص کے احساسات و جذبات سے پوری پوری آگاہی حاصل کرنا ناممکن ہے - یہ ایک کیفیت ہے جس کو وہی شخص محسوس کر سکتا ہے جس پر یہ طاری ہوتی ہے - دوسرے کو کیا معلوم کہ فلاں کے دل میں کیا ہے - یا فلاں پر کیا گذر رہی ہے - اس کیفیت کو نظیری یوں ادا کرتا ہے -

بذیر شاخ گل افعی گزیدہ بلبل را
نوا گران نخوردہ گزند را چہ خبر

لیکن اس سے بھي انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ایک شخص دوسرے
شخص کی اندرونی کیفیت کسي حد تک بذریعہ تمثیل و ہمدردی
سمجھ سکتا ہے یعنی اگر کسی کو چوٹ لگی ہو تو دوسرا شخص وہ درد
تو محسوس نہیں کرسکتا مگر یہ سوچے گا کہ جب خود اس کو چوٹ لگی
تھی تو کیا ہوا تھا اور اپنی اسی تکلیف کا خیال کرکے اس کے ساتھ
ہمدردی کریگا اور اسي معنی میں ایک شخص دوسرے کي اندروني
کیفیت سمجھ سکتا ہے - صاحب فن جب آرٹ تیار کرتا ھے تو
ہمکو موقع دیتا ھے کہ ھم اس کو دیکھکر اپنے اندر بھی ویساھي احساس
پیدا کریں جیسا صاحب فن کے دل میں پیدا ہوا تھا - اس طرح وہ اپني
کیفیت دوسروں پر ظاہر کرتا ہے - اگر اس کا اظہار شعر میں یا تصویر میں
ہوا ھے تو ھم وہ شعر سن کر یا تصویر دیکھکر اپنے دل کے اندر ویساھی
احساس پیدا کرسکتے ھیں جیسا شاعر یا مصور کے دل میں پیدا ہوا تھا -
صاحب فن اپنا پورا احساس آرٹ میں منتقل کرتا ہے اور ھم آرٹ دیکھکر
وہ احساس پیدا کرسکتے ھیں -

مندرجہ بالا بیان پروفیسر ابرکرامبی کے قول کا خلاصہ ھے - مگر ایک
سوال ھوتا ہے کہ کیا صاحب فن کے لئے دوسروں پر اظہار کا جذبہ اشد ضروری
ہے - کیا اسکے بغیر ایک صاحب فن صاحب فن نہیں ھوسکتا ؟ یہ ھملے
مانا کہ صاحبان فن دیگر انسانوں کی طرح مدنیت کے طالب اور اجتماعی
زندگی کے دلدادہ ھوتے ھیں اور اپنی روزمرہ زندگی میں بالکل دوسرے
انسانوں کي طرح ھوتے ھیں مگر ان کی طبیعتیں بڑی نازک ھوتی ھیں -
ان کو آرٹ کی تخلیق کے وقت شاید ھي اس کا خیال ھوتا ھو کہ زمانہ
ان کے فن کو کس نظر سے دیکھیگا - وہ جس وقت شعر کہتے یا مصوری کرتے
ھیں تو ان کو خیال صرف اپنا ھوتا ھے - یعني وہ یہ دیکھتے ھیں کہ

انھوں نے اپنے جذبات کی کس حد تک کامیابی کے ساتھ ترجمانی کی ھے - وہ تو اپنی روح کے لئے ایک فضا تیار کرتے ھیں اور اسی میں پرواز کرتے ھیں - ان کو اس سے کیا مطلب کہ لوگ ان کے آرٹ کی تعریف میں رطب‌اللسان ھیں یا اُس سے نفرت کا اظہار کرتے ھیں - مرزا نے کہا ھے :—

نہ ستائش کی تمنا نہ صلہ کی پروا
گر نہیں ھیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

اکثر دیکھا گیا ھے کہ بعض شعرا نے اپنا دیوان نذر آتش کردیا - گوئٹے نے جب فاؤسٹ کی دوسری جلد مکمل کرلی تو اسے سربمہر کر کے صندوق میں بند کر دیا اور ھدایت کردی کہ اس کے مرنے کے قبل اس کو شائع نہ کیا جائے - کہا جاتا ھے کہ غالب نے اپنا ایک دیوان جمنا میں بہا دیا - اگر دوسروں پر اظہار کی خواھش ھوتی تو مندرجہ بالا واقعات کیوں رونما ھوتے - اصولاً یہ بالکل ممکن ھے کہ ایک شخص جنگل میں انسانوں کی مجلس سے دور آرٹ کا عمدہ نمونہ تیار کرے اور جہاں تک اس کی ذات کا تعلق ھے یہ نمونہ بالکل مکمل ھوگا لیکن اس میں صورت و معنی کی بہت سی خامیاں ھوں گی جو محض ایک اجتماعی نظام کے ماتحت دور ھوسکتی ھیں کیونکہ اجتماعی نظام کے ماتحت صاحب فن صورت و معنی کی بہت سی باریکیاں سمجھنے لگتا ھے اور پھر ان کو اپنے تخیل کی آمیزش کے بعد آرٹ میں منتقل کرتا ھے - مگر یہ بھی صحیح ھے کہ اگر صاحب فن ایک طرف دنیا والوں سے بےنیاز ھوکر کنج عزلت میں اپنی مسرت کے لئے پیکر تراشی کرتا ھے تو دوسری طرف اس کے دل میں یہ خواھش بھی ھوتی ھے کہ کوئی نہ کوئی اس کی ھستی کو سمجھے مگر یہ خواھش اس کے فن کا کوئی مرکزی ستون نہیں جس سے آرٹ رو نما ھوتا ھے بلکہ یہ ایک جزوی خواھش

ہے جو صاحبان فن میں اکثر پائی گئی ہے - ہاں البتہ تھیٹر میں سوانگ بھرنے کا جو فن ہے اس کے لئے یہ از بس ضروری ہے کہ لوگ اسے دیکھیں کیونکہ اس کا مقصد بغیر مجمع کے پورا ہو ہی نہیں سکتا -

۵—رغبت جنسی

جس طرح ایک زمانہ میں مشرق میں کوکا پنڈت کا زور تھا اسی طرح آج کل مغرب میں کوکا پنڈتوں کا زور ہے مگر مغرب کے کوکا پنڈت کچھ مختلف ہیں - سائنس کی عینک چڑھائے اور تحقیقات کا قلم ہاتھ میں لئے جو چاہتے ہیں لکھ جاتے ہیں - اس گروہ کے سر تاج ویانا کے مشہور ڈاکٹر سگمنڈ فرائڈ ہیں - ان کا قول ہے کہ انسان خواہشات کا بندہ ہے اور جو چیز اس کی خواہشات پر حکمرانی کرتی ہے وہ رغبت جنسی ہے - شاعری ' مصوری ' موسیقی ' فلسفہ ' ادب غرض زندگی کے ہر شعبہ میں اسی کا ظہور ہے - اگر یہ نہ ہو تو شمع زندگی بالکل مردہ ہوجائے - ان کے بعض پیروؤں نے ان سے شدید اختلاف کیا ہے مگر ڈاکٹر فرائڈ کی روح آج تمام مغربی دنیا میں سرایت کئے ہوئے ہے -

اس مذہب کے مطابق آرٹ کا محرک شہوانی جذبہ ہے - مثلاً شاعری میں عشق و محبت ' ہجر و وصل کے خیالات کا اظہار ہوتا ہے کبھی ہجر کی شکایت ہے تو کبھی وصل کی خوشی - کبھی لب و دنداں کا ذکر ہے تو کبھی رخسار و چشم کی تعریف - غرض شاعر کبھی معشوق کا سراپا بیان کرکے کبھی ' معاملہ بندی ' کے بہانہ سے اپنے شہوانی جذبہ کو تسکین دیتا ہے - مصور بھی اسی طرح معشوق کی تصویر مختلف طریقوں سے بناتا ہے - مغنّی اسی کو نغمہ میں اور رقاص اپنے رقص میں ادا کرتا ہے - لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو رغبت جنسی ایک فطری یا جبلی خواہش ہے - جس طرح بھوک لگتی ہے ' پیاس کا غلبہ ہوتا

ہے اور نیند کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اسی طرح نظام جسمانی کو عضویاتی سکون کی ضرورت ہوتی ہے - ہم بتا چکے ہیں کہ جمال درحقیقت روح کا فیض ہے اور جب اس جمال کو رنگ، لفظ یا آواز کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں تو وہ آرٹ ہوتا ہے - رغبت جنسی میں روحانی جزو کم ہوتا ہے - کم میں نے اس لئے کہا کہ جسم کو کسی طرح روح سے الگ نہیں کرسکتے - ہر وہ چیز جس کا جسم سے تعلق ہے اس میں روح کا کچھ نہ کچھ ضرور اثر پایا جاتا ہے - اس لحاظ سے ممکن ہے کہ آرٹ کی تخلیق میں ابتدائی طور پر رغبت جنسی کا کچھ اثر ہو لیکن جب آرٹ اپنے کمال کی طرف بڑھتا ہے اور بلندی کی طرف پرواز کرتا ہے تو اس وقت رغبت جنسی سے اس کو دور کا بھی واسطہ نہیں رہ جاتا - اس مقام پر نہ ہجر و وصال کی وہ اگلی سی کیفیتیں باقی رہتی ہیں اور نہ معشوق کے سراپا کا خیال ہوتا ہے - یہاں تو صاحب فن آپ اپنا تماشا دیکھتا ہے - عارف شیراز نے کہا ہے -

لطیفہ ایست نہانی کہ عشق از و خیزد

کہ نام آں نہ لبِ لعل و خط زنگاریست

بعضوں کا خیال ہے کہ آرٹ کا محرک ہمارا غیر شعوری جذبہ ہے - اس کے متعلق ہمارا علم ابھی بہت کم ہے لیکن اس میدان میں تحقیقات کا قدم بہت تیزی سے آگے بڑھ رہا ہے - جو چیز آج غیر شعوری نظر آ رہی ہے ممکن ہے کل اس حد تک وہ غیر شعوری نہ رہے - اس لئے اس پر یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن یہ جذبہ، ناآسودہ خواہشات اور نا رسا مطالبات کا ایک سمندر بے پایاں ہے جو برابر موجیں مارتا رہتا ہے - اس میں عقلیت کا جزو بالکل نہیں ہوتا - اس کو اگر یوں ہی چھوڑ دیا جائے

۶—غیر شعوری جذبہ

تو نظام معاشرت درهم برهم هوجائے - اس کی تند اور تیز موجوں کو روکنے کے لئے شعور نے بند باندھ رکھے هیں - ماهرین نفسیات کا بیان هے که شعور کا عمل غیر شعوری جذبه پر تین طرح سے هوتا هے -

(الف) شعور انسان کی سفلی خواهشات پر جو معاشره کے خلاف هیں زبردست لگام لگاتا هے اور ایسی کوئی چیز پیش آنے نہیں دیتا جس سے نظام معاشرت میں کسی خرابی کا امکان معلوم هوتا هو -

(ب) دوسرا طریقه یه هے که اس جذبه کو ایک ایسے راسته پر لگا دیا جائے جس سے اس کی خرابیاں دور هوجائیں مثلاً غیر ملکیوں کے خلاف نفرت کا جذبه جو اکثر ملکوں میں کار فرما هے اس کا رخ بدل دیتے هیں اور اس کو ملک کی ترقی و اصلاح کی طرف لگاتے هیں -

(س) تیسرا طریقه یه هے که سفلی کو بلند کر کے علوی کے درجه پر پہونچا دیا جائے -

مگر اس کے باوجود اس کا اثر نمایاں هوتا هے کیونکه اس میں طوفان کا سا جوش اور بجلی کا سا اضطراب هوتا هے - یه گویا زندگی کا پوشیده خزانه هے - یقین یہیں پنہته هوتا هے - عمل کی بنیاد اسی جگه استوار هوتی هے - جذبات یہیں سے ابھرتے هیں - غرض یه هماری سیرت کا منبع هے - لیکن ایک عجیب بات یه هے که باوجود سفلی آمیزش کے اس کی گہرائی میں حقیقت کی تلاش و جستجو کی خواهش بھی چھپی هوتی هے جو کائنات کی راز دار بننا چاهتی هے - جرمنی کا مشهور فلسفی شاعر گوئٹے اپنے مشهور ناول ' نو جو ان ورتھر کی داستان غم ' میں لکھتا هے -

" جب میں ان مناظر قدرت کو دیکھتا هوں تو میرے قلب میں ایک جوش کی کیفیت اور ایک نور کی چمک پیدا هوتی هے جس سے اس

کائنات کا ذرہ ذرہ معمور ہے - ان جذبات کی روانی سے میں اپنے کو ایک ایسی
بلند سطح پر پاتا ہوں جہاں سے خدا کی شان کبریائی اور اس ناپیدا کنار
عالم کی خوشنمائی اور بوقلمونی کا تماشا میری روحانی آنکھوں کو صاف نظر
آتا ہے - اُس وقت بڑے بڑے پہاڑوں کی فلک بوس چوٹیاں میرے گرد
احاطہ کرتی ہیں ' بڑے بڑے غار میرے قدموں کے لئے راستہ بناتے اور پرشور
آبشار میرے سامنے سر کے بل غلطاں اور پیچاں نظر آتے ہیں - موجیں مارنے
والے بڑے بڑے دریا میدانوں میں بہتے ہیں اور ان کے شور سے دشت و جبل
گونج اٹھتے ہیں اور سطح زمین پر آسمان کے نیچے جانداروں کی لاکھوں
کروروں قسمیں حرکت کرتی ہیں ' گویا میرے چاروں طرف ہر چیز بے شمار
صورتوں کے ساتھ زندہ نظر آتی ہے - مگر افسوس آدمی کتنا بیوقوف ہے کہ
اپنی حفاظت کے خیال سے اپنے چھوٹے چھوٹے مکانوں میں گھس کر بیٹھتا ہے
اور اپنی اس پناہ سے بزعم خود اس عالم بسیط پر حکومت کرتا ہے - اف !
اس کے تنگ خیال میں ہر چیز کتنی تنگ نظر آتی ہے - لیکن ناقابل گذر
پہاڑوں سے لق و دق صحراوں سے جو اب تک انسانی قدم کے نقوش سے بالکل
پاک ہیں اور سمندروں کے نا معلوم کناروں سے اس خداے لایزال کی تسبیح
و تہلیل ہر وقت بلند ہوتی رہتی ہے......چڑیوں کی پرواز دیکھ کر کتنی
بار میرے دل میں خواہش پیدا ہوئی ہے کہ کاش میں اس بحر بیکراں کے
کنارے اڑ کر پہونچ جاتا اور اس بارگاہ بے پایاں سے مجھے بھی نشاط
زندگی کا ایک چھلکتا ہوا جام عطا ہوتا اور میری روح کی قوتیں گو محدود
سہی مگر تھوڑی دیر ہی کے لئے اس خالق بے نیاز میں جاکر گم ہو جاتیں
جو اپنی ذات سے ہر چیز کا مکمل کرنے والا ہے " -

یہ روح کا تقاضا ہے کہ انسان ایک ایسی مافوق الفطرت ہستی کی
جستجو کرے جو اس کائنات کی ناظم ہے - یہ انسانی وجد ان کی طلب

وسعی کا ماحصل ہے کہ وہ اس عالم سے نقاب الٹ کر اصل حقیقت کا مشاہدہ کرے - جس وقت یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اس وقت روح کو اپنی لامحدود وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے اور خود اس کي انفرادی هستي اس اصل حقیقت میں جاکر گم ہوجاتی ہے - حالانکہ یہ روحانی تجربہ ایک واقعہ ہوتا ہے مگر اسکا خاطر خواہ اظہار ناممکن ہے - اکثر صاحبان حال نے بیاں کیا ہے کہ اس وجدانی کیفیت کا ایک لمحہ زندگی بھر کي محنتوں اور مشقتوں سے بہتر ہے - انسان اس وقت سب کچھ دیکھتا ہے مگر دکھا نہیں سکتا - خود سمجھتا ہے لیکن اوروں کو سمجھا نہیں سکتا - منطق کا کوئی صول فلسفہ کا کوئی نکتہ اس راز کو حل نہیں کرسکتا اس لئے کہ حقیقت ایک بے صورت چیز ہے جو الفاظ اور رنگ میں اسیر نہیں کی جاسکتي سعدي کہتے ہیں کہ - آں را کہ خبر شد خبرش باز نیامد - یعني اس منزل کا جس کو پتہ چلا پھر دنیا والوں کو اس شخص کا پتہ نہیں چلتا - اس کیفیت کا مکمل اظہار کسي طرح بھي آرٹ میں ممکن نہیں - تمام ذرائع ناکام رہ جاتے ہیں کیونکہ اس نغمۂ سرمدی کو ' نازک سے نازک تار بھي برداشت نہیں کر سکتے - غالب نے کیا خوب کہا ہے :—

نے گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کي آواز

یعنی جب انسان پر اس حقیقت کبریٰ کا جلوہ پڑتا ہے تو اس وجداني کیفیت کا اظہار ناممکن ہوتا ہے - گویا اصل حقیقت اسی وقت منکشف ہوتي ہے جب تار هستي شکست ہو جاتا ہے - مرزا نے اسي کو ایک جگہ فارسی میں بھی ادا کیا ہے :—

دیگر ز ساز بے خودی ما صدا مجوئے
آوازے از شکستن تار خود یم ما

زبان بندی کے اس دستور کے باوجود انسان سے بالکل خاموش بھی نہیں رہا جاتا - زبان بات کرنے کو برابر ترستی ہے - ایک کاوش اندر سے اظہار کا تقاضا کرتی رہتی ہے - گو اس کیفیت کا مکمل اظہار ناممکن ہے مگر تھوڑا بہت اظہار اشارہ کے طور پر ضرور ہوتا ہے - اس طرح اس کیفیت کے ماتحت جو آرٹ ظہور پذیر ہوتا ہے وہ اشاریہ ہوتا ہے یعنی وہ حقیقت کا مکمل ترجمان تو نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کی طرف صرف اشارہ کرتا ہے - مثلاً اگر کوئی مصور ایک شمع بنائے اور یہ دکھائے کہ اس کے پر تو سے ساری فضا روشن ہوگئی تو اس سے یہ مطلب نہ ہوگا کہ واقعی کوئی شمع ایسی ہے جس سے سارا عالم روشن ہوسکتا ہے بلکہ اس سے مراد یہ ہوگی کہ اگر آپ کے دل کی شمع روشن ہوجائے تو آپ اس کی روشنی میں سارے عالم کو دیکھ سکتے ہیں - شمع سے مراد یہاں آپ کا دل ہے اس مثال کے باوجود شمع اصل حقیقت کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ صرف ایک مثال دیتی ہے یا اصل حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے - یہی وہ بلند مقام ہے جس کے ماتحت بڑے بڑے آرٹ کی تخلیق ہوئی ہے - چنانچہ شاعری ، مصوری ، ڈرامہ ، نقاشی ، بت تراشی کی ابتدا یہیں سے ہوئی اور بھتیرے باکمال صاحبان فن اسی جذبہ سے متاثر تھے - اگر مغربی نقادوں کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو اس منزل میں آرٹ کا قدم ڈگمگا جاتا ہے کیونکہ وہ اندرونی کیفیت کا مکمل طور پر یہاں اظہار نہیں کرتا اور مغربی نقادوں کے نزدیک اعلیٰ آرٹ وہی ہے جو اندرونی کیفیت کا مکمل طور پر اظہار کرے -

لیکن اس اشارہ کی کیا نوعیت ہوتی ہے ؟ یہ اشارہ ہمارے گرد و پیش کی چیزوں یا تاریخی روایات پر مبنی ہوتا ہے - ہم جو کچھ دیکھتے ہیں یا جن چیزوں سے ہم کو محبت ہوتی ہے ہم ان کو اشارہ کے طور پر استعمال

کرتے ھیں - مثنوی مولانا روم میں چرواھے اور حضرت موسیٰ کے قصہ میں
چرواھے کی گفتگو اس کے اندرونی کیفیت کی طرف اشارہ کرتی ھے -
چرواھا ایک بیخودی کے عالم میں کہہ رھا ھے کہ اے خدا اگر تو ملتا تو میں
تیرے کنگھی کرتا ' تجھے بھیڑ کا دودہ پلاتا اور بھیڑ کے اون کا کپڑا پہناتا -
تجھکو نرم نرم گھاس پر سلاتا - دیکھئے چرواھے کے سامنے اشارہ کے الئے رھی
چیزیں آتی ھیں جن سے اس کو روز سابقہ پڑتا ھے اور جس سے اس کو
محبت ھے - یہاں کنگھی ' دودہ اور بھیڑ کا اون یہ الفاظ صرف اشارہ کے
طور پر استعمال ھوئے ھیں - لفظی معنی سے یہاں بالکل واسطہ نہیں -

ایک صحیح النظر نقاد کا کام ھے کہ وہ پیکر سے زیادہ معانی کی طرف
غور کرے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرے کہ جن کیفیتوں کے ماتحت یہ الفاظ
ادا ھوئے ھیں وہ کیا ھیں اور الفاظ کا یہ پیکر تیار کرتے وقت صاحب فن
کی روح کس کس طرح کی تمناؤں سے متاثر تھی اور کون کون سے رجحانات کام
کر رھے تھے - اس لحاظ سے ضرورت ھے کہ نقاد میں ھمدردی کا جذبہ نہایت بلند
ھو - اگر یہ نہ ھوا تو ممکن ھے کہ نقاد محاورہ کی کوئی غلطی ثابت کردے
مگر اپنے اس جوش نکتہ چینی میں وہ یقیناً ایک بلند حقیقت سے
نا آشنا رہ جائیگا اور اپنے فرائض کو صحیح طور پر انجام نہ دے سکیگا - نقاد
نے اس منزل میں اگر صرف الفاظ سے معنی کا پتہ چلانے کی کوشش کی
ھے تو وہ یقیناً راستہ بھٹک جائیگا ' پیکر کو وہ بے معنی کھدیگا اور
اس کی سمجھ میں خاک نہ آئیگا کہ ایک چرواھا کس طرح خدا کو
بھیڑ کا دودہ پلا سکتا ھے - اس کو کیا معلوم کہ چرواھے کے پہلو میں ایک
بیقرار اور تڑپتا ھوا دل ھے جسکا اصلی اظہار ناممکن ھے اور جو کچھہ ادا
ھوا ھے وہ محض اشارہ کے طور پر ھے -

(٣)

جب صاحب فن کے دل میں احساس پیدا ہوتا ہے تو اس احساس کے
مختلف ٹکڑے آپس میں ملکر معنی پیدا کرتے ہیں -

ہم آہنگی و وحدت

ان میں ایک طرح کی ہم آہنگی ہوتی ہے اور تمام اجزاء
متحد ہوکر ایک واحد کل کی شکل اختیار کرلیتے ہیں - یوں تو ہر چیز
میں جہاں تک اس کی ذات کا تعلق ہے وحدت کی ایک شان پائی جاتی
ہے - مثلاً درخت کی ایک پتی دوسری پتی سے بالکل الگ ہوتی ہے -
نغمہ کی ایک تان دوسری سے مختلف ہے - پھول کی دلفریبی کچھ اور دریا
کا لطف کچھ اور ہے - لیکن یہاں وحدت سے مراد وحدت فی الکثرت ہے -
اس وحدت کی دو قسمیں ہیں - اول احساس کی وحدت - دوم آرٹ کی
وحدت - احساس کی وحدت تو یہ ہوئی کہ احساس کے مختلف
حصے اس طرح ہم آہنگ ہوں کہ وہ واحد ہو جائیں - فرض کیجئے
آپ صبح کے وقت کسی پہاڑی پر کھڑے ہیں سامنے دور تک سمندر
پھیلا ہوا ہے - اتنے میں سورج سامنے سے نکلتا ہوا نظر آتا ہے اور اس
کی کرنوں کے اثر سے آسمان پر اُڑتے ہوئے بادل کبھی سرخ اور کبھی
نارنجی قبا اوڑھ لیتے ہیں - خوشگوار ہوا جب سطح آپ کو چھیڑتی
ہے تو ہلکی لطیف موجیں اُٹھتی ہیں - ساتھہ ہی پہاڑ سے ایک
طرح کی خوشبو نکل رہی ہے جو ہر طرف پھیلی ہوئی ہے - آپ ان
چیزوں کا لطف اٹھاتے ہیں - یہہ تمام چیزیں آپ کے کان ، آنکھ ، ناک پر
اول اول اپنا اثر ڈالتی ہیں لیکن جب یہ چیزیں آپکی روح کی
گہرائی میں اترتی ہیں تو اس تمام منظر کا اثر کچھہ اس طرح آپس
میں مل جاتا ہے کہ آپ ایک چیز کے اثر کو دوسری چیز کے اثر سے
الگ نہیں کرسکتے - ان میں ایک طرح کی ہم آہنگی پیدا ہوجاتی ہے اور

اس وقت یہ منظر نہ تو صرف سمندر ہوتا ہے ' نہ پہاڑ اور نہ آسمان بلکہ ان تمام چیزوں سے ملکر ایک مکمل منظر بنتا ہے جس میں وحدت کی شان پائی جاتی ہے - اس واحد منظر سے آپ کو لطف ملتا ہے کیونکہ آپکو اس میں قدر نظر آتی ہے - یہ احساس کی وحدت آپکی روح کا فیض ہے - جب تک وحدت کی یہ شان نہیں پیدا ہوتی اُس وقت تک احساس نامکمل اور مبہم ہوتا ہے - دوسری قسم آرٹ کی وحدت ہے یعنی احساس کی اس ہم آہنگی و وحدت کا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے - آرٹ کا مقصد ہے کہ صورت کے ذریعہ معنی کا اظہار ہو - آرٹ جہاں تک جذبات کو متشکل کرتا جائیگا وہاں تک کامیاب سمجھا جائیگا - یہ آرٹ کا کمال ہے کہ احساس کو صورت کے طلسم میں اسیر کر دے - اس لحاظ سے جو وحدت احساس میں موجود ہے وہ آرٹ میں بھی ضرور نمایاں ہوگی - جس طرح احساس کے مختلف ٹکڑے آپس میں متحد ہوکر وحدت پیدا کرتے ہیں اسی طرح آرٹ میں ایک جزو کا دوسرے سے گہرا تعلق ہوتا ہے اور اجزا کے اس ربط و اتحاد سے ایک کُل بنتا ہے جسکی جھلک جزو میں صاف نمایاں ہوتی ہے - مغربی نقاد ان جمالیات اس امر پر زور دیتے ہیں کہ جب تک آرٹ مکمل طور پر جذبات کی صورت گری نہ کر لے اس وقت تک وہ نامکمل اور بدصورت رہتا ہے - ان کے اقوال کے مطابق آرٹ کا ایک حسین نمونہ تیار کرنے کے لئے گویا جذبات کی مکمل صورت گری ممکن ہے - اِس پر آیندہ صفحات میں بحث کی جائیگی -

آرٹ کی دنیا میں اس ہم اهنگی و وحدت کے حصول کے لئے چند طریقے اختیار کئے جاتے ہیں جنکو صورت گری کہتے ہیں - اس صورت گری میں ترتیب کا عنصر خاص طور پر نمایاں ہوتا ہے - فطرت انسانی کا یہ خاصہ ہے کہ صاحب فن آرٹ کی تخلیق کے وقت خود ایک طرح کا اندرونی ضبط اور ایک روک محسوس کرتا ہے اور یہی ضبط اس کے فن میں

ترتیب پیدا کرتا ہے اور مشق سے اس ترتیب پر جلا ہوتی ہے - یہ ضبط
کوئی قاعدہ کے طور پر نہیں عائد کیا جاتا بلکہ یہ صحیح اظہار
کا تقاضا ہے کہ جو چیز احساس کی ترجمانی کرے اس میں نظم
ہو، ترتیب ہو تاکہ احساس وحدت کا صحیح صحیح اظہار ہوسکے -
کسی صورت کے مختلف حصوں میں ہم آہنگی و ترتیب پیدا کرنے
کے لئے مثلاً مصوری میں خطوط کا استعمال ہوتا ہے - ایک تصویر کے
چاروں طرف خط کھینچ دینے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ایک تصویر ہے اور
یہاں تک یہ علیحدہ اور مکمل ہوگئی - پھر تصویر کے اندر مختلف خطوط
کی کشش سے مختلف حصے آپس میں ملا دئے جاتے ہیں - اگر سر اور جسم
کا جوڑ دکھانا ہے تو ایک خط اس کے لئے کافی ہے - اسی طرح شاعری میں
ہم آہنگی کے لئے علیحدہ اصطلاحات ہیں - مثلاً ردیف، قافیہ، محاورہ،
الفاظ کا برمحل استعمال وغیرہ - جب کسی شعر میں یہ چیزیں صحیح طور
پر استعمال کی جائینگی تو اس شعر میں ہم آہنگی پیدا ہوگی اور وہ شعر
اپنی جگہہ مکمل ہوگا - پھر اس ترتیب کا نتیجہ ایک شکل میں ظاہر ہوتا
ہے اور شکل کی مختلف قسمیں ہوگئی ہیں - مثلاً خط اور رنگ کی
آمیزش و ترتیب سے مختلف قسم کی مصوری ہوسکتی ہے - ایک مصوری تو
منظر کی ہوئی دوسرے چہرہ کی ہوئی جیسے ایران میں رائج تھی - تیسری
قسم واقعات کی مصوری ہوئی جیسے قدیم ہندوستان میں رائج تھی - اور
یورپ میں اب بھی رائج ہے - اسی طرح موسیقی میں مختلف راگ اور
راگنیاں ہیں اور شاعری میں اوزان و بحور، قصیدہ، مسدس، مثنوی،
رباعی اور غزل وغیرہ ترتیب کی مختلف قسمیں ہیں -

ایک باکمال صاحب فن کا فرض ہے کہ وہ اپنا تخلیقی عمل شروع
کرنے سے قبل اپنے زمانہ تک کی اس صنف کی 'صورتوں' پر جس میں خود

وہ دلچسپی لیتا ہے ایک نظر ڈال جائے کیونکہ ان صورتوں کے مطالعہ سے جس میں اس صنف کے صاحبان فن نے اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے اسکی مشق میں ترقی ہوگی - اگر وہ شاعر ہے تو اس کو اپنے زمانہ تک کے شعرا کے کلام سے واقفیت ہونی چاہئے اور یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ اصناف شاعری میں سے کون سی ایسی صنف ہے جس میں وہ اپنے جذبات کا بہترین طور پر اظہار کرسکتا ہے - اگر اسکی طبیعت مثنوی کی طرف راغب ہے تو اسکو مثنوی کہنا چاہئے - غزل کی طرف لگاؤ ہے تو غزل اور نظم کی طرف مائل ہے تو نظم کہنا چاہئے - لیکن اگر کسی موجودہ ظرف میں اس کے جذبات کی شراب نہیں سما سکتی تو وہ لامحالہ کوئی دوسرا طرز اظہار اختیار کریگا - اگر وہ اس میں کامیاب ہو گیا تو یقیناً وہ اپنے زمانہ کا بہت بڑا شاعر ہے - لیکن بیشتر حالتوں میں یہ دیکھا گیا ہے کہ اب اس قسم کی ایجاد کی گنجائش کم ہے - البتہ گنجائش اصلاح کی ضرور ہے اور وہ ہر زمانہ میں رہیگی - ایجاد کی گنجائش اس لئے کم ہے کہ صدہا شعرا صدہا سال سے مختلف شکلوں میں اپنے جذبات کا اظہار کرتے چلے آئے ہیں اور انہوں نے مشکل سے کوئی ایسی صنف باقی چھوڑی ہے جس میں جدت کا مکمل طور پر کوئی انداز پایا جائے اس لئے جب کوئی شاعر کچھ کہنا شروع کرتا ہے تو وہی پرانے اصناف سخن سامنے آتے ہیں اور وہ اپنی طبیعت کے مطابق ایک صنف منتخب کرلیتا ہے اور اسی میں شعر کہتا ہے - اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ صنف معنی یا جذبات پر اظہار کے وقت بیرونی طور پر پابندیاں عائد کرتی ہے - نہیں ایسا ہرگز نہیں ہے - صورت کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو معنی پر خارجی طور پر عائد کردی جائے بلکہ اسکا رشتہ معنی کے ساتھ تو جسم و روح کا ہے - جب معنی لامحدود سے محدود میں قدم رکھتا ہے تو وہ ایک صورت اختیار کر لیتا

ہے - لیکن اگر کوئی شوق سے غزل کہتا ہے تو یہ سمجھنا چاہئے کہ یہ اس کی طبیعت کا بہترین طرز اظہار ہے - علاوہ بریں اگر ایک شخص غزل کا میدان اپنے لئے منتخب کرتا ہے تو وہ درحقیقت بڑے بڑے پیشرو شعرا کے جذبات میں شریک ہوتا ہے جو اس صنف میں شعر کہہ چکے ہیں - اسی لئے آپ دیکھیں گے کہ جتنے بڑے بڑے غزل گو شعرا ہیں اُن میں کہیں نہ کہیں ایک طرح کی روحانی یگانگت پائی جاتی ہے - اس یگانگت کو معمولی درجہ کا نقاد اکثر سرقہ اور توارد کی بحث میں لاتا ہے اور کسی کو کسی پر فضیلت دینے کی کوشش کرتا ہے حالانکہ واقعہ بالکل اس کے خلاف ہے -

اصناف شاعری اور مصطلحات شاعری کو اگر قیود کہا جائے تو ان 'قیود' سے شاعر کی رہنمائی مقصود ہے کیونکہ اصل ضرورت تو معنی کا اظہار ہے اور یہ اظہار صورت کے ذریعہ ہوتا ہے - اس لئے بہترین صاحب فن وہ ہے جو معنی و صورت میں بہترین طریقہ پر ہم آہنگی پیدا کرتا ہے - جب یہ ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے تو اس وقت صورت و معنی اس طرح آپس میں پیوست ہوجاتے ہیں کہ یہ بتانا سخت مشکل ہو جاتا ہے کہ کون سا حصہ معنی کا ہے اور کون سا صورت کا کیونکہ آرٹ نہ تو اسوقت پوری طرح مادی ہوتا ہے نہ روحانی بلکہ روح اور مادہ کا معتدل امتزاج ہوتا ہے - آرٹ کی دنیا میں اس امتزاج سے جو چیز بنتی ہے وہ حسین کہلاتی ہے اور جو صاحب فن اپنے آرٹ میں یہ کیفیت حاصل کرلیتا ہے وہ صاحب کمال ہوتا ہے -

(۴)

حسین اور بد صورت کا تعلق

جیسا ہم بتا چکے ہیں آرٹ کی دنیا میں معنی اور صورت کی ہم آہنگی سے حسین چیز تیار ہوتی ہے اور اس میں ایک کُل کی شان پائی جاتی ہے - کل کی یہ کیفیت اجزاء کی کیفیت کی آئینہ دار ہوتی ہے - یعنی اگر کسی

خاص جزو پر نسبتاً زیادہ زور دیا گیا ہے یا کسی جزو کو زیادہ واضح کیا گیا ہے تو کل پر اس کا اثر پڑنا لازمی ہوگا - پھر اجزا آپس میں کس طرح ملتے ہیں اسکی جھلک بھی کل میں ظاہر ہوگی - پھر صاحب فن کی مشق اور صورت گری کے لوازم کو صحیح صحیح استعمال کرنے پر بہت کچھ، کل کا دار مدار ہوتا ہے - اگر صاحب فن ایک باکمال مصور ہے تو رنگوں کی آمیزش اور نقوش کی دلربیی میں اسکی چابکدستی نمایاں ہوگی - اگر شاعر ہے تو الفاظ کے انتخاب ' بندش کی چستی اور صفائی وغیرہ کا اثر تمام کلام پر پڑیگا - جس طرح کسی تصویر پر ظاہری رنگ و روغن کا اثر پڑتا ہے اسی طرح اس کا بھی اثر پڑتا ہے کہ صاحب فن کس خیال کو ادا کرنا چاہتا ہے اور کن سے معنی کو فن کا جامہ پہنانا چاہتا ہے - اور جو کچھ وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے آیا وہ کوئی بڑا یا معمولی ' ناقص یا تکلیف دہ خیال ہے - اگر کسی بڑے خیال کو خوبی سے فن میں منتقل کردیا گیا ہے تو وہ فن نہ صرف کامل بلکہ عظیم ہوتا ہے - لیکن اگر خیال معمولی ہے اور اس کے حسب حال فنی آرائش کردی گئی ہے تو فن میں کمال تو ہوگا مگر عظمت نہ ہوگی - پھر کل پر اس کا اثر بھی پڑیگا کہ اس کل میں معنی پر زیادہ زور دیا گیا ہے یا صورت پر - آرٹ میں ایسے نمونے بہت مل سکتے ہیں جہاں نسبتاً یا تو معنی پر زور دیا گیا ہے یا صورت پر - اول معنی پر زور دینے کی مثال لیجئے :—

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو ' جو اب راکھ، جستجو کیا ہے

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

یا آتش کا یہ مصرع—درد درماں سے المضاف ہوا -

ان اشعار میں معنی پر بہ‌نسبت صورت کے زیادہ زور دیا گیا ہے جس کا اثر کل پر پڑا ہے اور کل میں کچھ 'خامی' ہوگئی ہے - اسی طرح جہاں صورت پر بہ‌نسبت معنی کے زیادہ زور دیا جاتا ہے وہاں صورت تو آگے بڑھ جاتی ہے اور معنی پیچھے رہ جاتا ہے - اس حالت میں ایک طرح کا بھدا پن ظاہر ہوتا ہے - مثلاً :—

سر شکم بے تو رفتہ رفتہ در یاشد تماشا کن
بیادر کشتی چشم نشین و سیر دریا کن

کہنا صرف اتنا ہے کہ میں تیرے فراق میں بہت رویا مگر شاعر نے بیان میں اتنا مبالغہ کیا کہ آنسوؤں کو دریا کر دیا اور پھر دریا سے کشتی کا خیال آیا اور معشوق کو کشتی چشم میں سیر کی دعوت بھی دیدی گئی - یہاں تھوڑے سے معنی کو الفاظ کا بہت بڑا جامہ پہنا دیا گیا ہے جس سے کل پر اثر پڑا اور کل اندمل بے جوڑ سا ہوگیا - اسی طرح کسی کا شعر ہے :—

باغ کو پاکے آئینہ حسن و جمال یار کا
مجھکو جلوں ہوگیا نام ہوا بہار کا

یہاں معنی اچھا خاصا بلند ہے مگر شعر پڑھنے کے بعد بجائے معنی کے آپ کا ذہن اس ٹکڑے پر کہ "نام ہوا بہار کا" فوراً چلا جاتا ہے اور آپ یہ سمجھتے ہیں کہ واہ! کیا بات ہے - کام کسی نے کیا اور نام کسی کا ہوا - اصل معنی یعنی باغ جو حسن یار کا آئینہ تھا اور جس سے مجھکو جلوں ہوگیا پس پشت پڑ گیا - اب خیال بس اسی طرف ہے کہ بہار کا نام کیوں ہوا - یہاں الفاظ کے اس ٹکڑے "نام ہوا بہار کا"

پر زور دینے کی وجہ سے ایک طرح کا سقم پیدا ہوگیا ہے جس کا اثر سارے شعر پر پڑا اور اس اثر نے اس شعر کو اصل معنی سے ہٹا کر بذلہ سنجی یا Wit کی حد میں داخل کردیا ہے -

لیکن جہاں معنی و صورت میں ہم آہنگی ہوتی ہے آرٹ کی دنیا میں وہاں حسین چیز نمایاں ہوتی ہے - مثلاً :—

قید حیات و بند غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

یہاں معلوم ہوتا ہے کہ معنی و صورت میں کمال ہم آہنگی ہے -

آرٹ کا کمال ہے کہ معنی کا اظہار بہترین طور پر ہو - جب صورت سے معنی کا اور معنی سے صورت کا اظہار ہو تو ہم سمجھتے ہیں کہ یہ اظہار کا کمال ہے - اس وقت صورت معنی کا اور معنی صورت کا ایک جزو لاینفک بن جاتی ہے - جب آرٹ میں اس طرح دونوں کا باہم اتصال ہوتا ہے تو ہم اس کو حسین کہتے ہیں - لیکن مغربی نقادوں کے بقول جب معنی کا اظہار صورت میں مکمل طور پر نہیں ہوتا تو آرٹ بدصورت ہوجاتا ہے گویا بدصورتی کا معیار نامکمل اظہار ہے - بدصورتی قطعی نہیں بلکہ ایک اضافی چیز ہے - یہ اضافیت شخصیت کے اختلاف ، زمانہ کے اختلاف اور ماحول کے اختلاف پر مبنی ہوتی ہے - یعنی جو چیز آج زید کو بدصورت اور ناگوار معلوم ہوتی ہے ممکن ہے وہی چیز بکر کو حسین معلوم ہو اور ممکن ہے کچھ دنوں کے بعد خود زید کو حسین معلوم ہونے لگے - ایک ہی زمانہ میں ایک ہی چیز کو نگاہ کے مختلف زاویوں سے دیکھنا ذرا مشکل بھی معلوم ہوتا ہے کیونکہ ماحول کی تبدیلی اور زمانہ کے تغیر بغیر زاویہ نگاہ نہیں بدلتا اور تغیر کے بعد

ممکن ہے کہ جو چیز پہلے بدصورت رہی ہو بعد کو حسین معلوم ہونے لگے -
مرزا غالب کا کلام اس کی بین مثال ہے - خود مرزا کے زمانہ میں لوگ
ان کی مشکل گوئی کا مذاق اڑاتے تھے کہ وہ مہمل گو ہیں لیکن سچ پوچھئے
تو واقعہ یوں تھا کہ وہ نفسی حیثیت سے اپنے زمانہ سے بہت آگے تھے - جب
زمانہ نے پلٹا کھایا، ماحول بدلا اور نئے نئے علوم کی روشنی نمودار ہوئی
تو مرزا کی شخصیت اس روشنی میں اور زیادہ نمایاں ہوگئی - مرزا کی
اکثر غزلیں اور اُن کے اکثر اشعار ایسے ہیں جن کا مطلب ایک ماہر نفسیات
بہ‌نسبت ایک عامی کے بہتر سمجھ سکتا ہے - مرزا کی اس غزل

سوزش باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

کا مطلب کتنا مشکل نظر آتا تھا لیکن جب ڈاکٹر عبدالرحمن بجنوری
نے فرانس کے مشہور فلسفی برگساں کی سند پیش کی تو معلوم ہوا کہ
مرزا کا قول بالکل درست ہے اور جو چیز پہلے بدصورت معلوم ہوتی تھی
وہ اب عین حسن ہوگئی - اس میدان میں غلطی اکثر یوں ہوتی ہے کہ اکثر
لوگ جلدی میں صرف ظاہری پیکر کے بعض پہلو دیکھکر فوراً کل معنی پر
حکم لگا دیتے ہیں اور شاعر کی اندرونی کیفیتوں اور کاوشوں کو سمجھنے
کی بالکل کوشش نہیں کرتے - ڈاکٹر اقبال کی شکایت اس معاملہ میں
بالکل بجا ہے کہ

کم نظر بے تابی جانم ندید
آشکارم دید و پنہانم ندید

اس لحاظ سے قطعی یا مطلق بدصورتی ناممکن ہے - ممکن ہے کوئی
جزو محض جزو کی حیثیت سے بدصورت ہو لیکن مجموعی حالت سے

اس کائنات میں کوئی چیز بدصورت نہیں - مولانا ابوالکلام آزاد اپنی ایک تازہ تصنیف میں فرماتے ہیں :—

"یہ دنیا عالم کون وفساد ہے—یہاں ہر بننے کے ساتھ بگڑنا ہے اور ہر سمٹنے کے ساتھ بکھرنا - لیکن جس طرح سنگ تراش کا توڑنا پھوڑنا بھی اس لئے ہوتا ہے کہ خوبی و دل آویزی کا ایک پیکر تیار کر دے اسی طرح کائنات عالم کا تمام بگاڑ بھی اسی لئے ہے تاکہ بناؤ اور خوبی کا فیضان ظہور میں آئے - تم ایک عمارت بناتے ہو لیکن اس بنانے کا کیا مطلب ہوتا ہے ؟ کیا یہی نہیں ہوتا کہ بہت سی بنی ہوئی چیزیں 'بگڑ گئیں' - چٹانیں اگر نہ کاٹی جاتیں اور بھٹے اگر نہ سلگائے جاتے ' درختوں پر آرہ اگر نہ چلتا تو ظاہر ہے عمارت کا بناؤ بھی ظہور میں نہ آتا - پھر یہ راحت و سکون جو تمہیں ایک عمارت کی سکونت سے حاصل ہوتا ہے کس صورت حال کا نتیجہ ہے ؟ یقیناً اسی شور و شر اور ہنگامۂ تخریب کا جو سرو سامان تعمیر کی جدو جہد نے عرصہ تک جاری رکھا تھا - اگر تعمیر کا یہ شور و شر نہ ہوتا تو عمارت کا عیش و سکون بھی وجود میں نہ آتا......
اگر سمندر میں طوفان نہ اٹھتے تو میدانوں کی زندگی وشادابی کے لئے ایک قطرۂ بارش میسر نہ آتا - اگر بادل کی گرج اور بجلی کی کڑک نہ ہوتی تو باران رحمت کا فیضان نہ ہوتا - اگر آتش فشاں پہاڑوں کی چوٹیاں نہ پھٹتیں تو زمین کے اندر کا کھولتا ہوا مادہ کرہ کی سطح کو پارہ پارہ کردیتا......فطرت کی سب سے بڑی بخشائش اس کا عالمگیر حسن و جمال ہے - فطرت صرف بناتی اور سنوارتی ہی نہیں بلکہ اس طرح بناتی اور سنوارتی ہے کہ اس کے ہربناؤ میں حسن و زیبائی کا جلوہ اور اس کے ہر ظہور میں نظر افروزی و روح پروری کی نمود پیدا ہوگئی ہے - کائنات ہستی کو اس کی مجموعی حیثیت سے

دیکھو یا اس کے ایک ایک گوشۂ خلقت پر نظر ڈالو - اس کا کوئی رخ نہیں جس پر حسن و رعنائي نے ایک نقاب زیبائش نہ ڈالدی ہو - غرضکہ تمام تماشا گاہ ہستی حسن کی نمایش اور نظر افروزی کی جلوہ گاہ ہے - "

اسی لحاظ سے مجموعی طور پر دنیا میں اگر کسی چیز پر نظر ڈالی جائے تو وہ کبھی بدصورت نظر نہ آئیگی - لیکن اگر کسی جزو کو کل سے علیحدہ کرکے دیکھا جائے تو اس میں بدصورتی کا امکان ہے - پھر ایک جزو دوسرے جزو سے موازنہ و مقابلہ کے وقت بہتر اور حسین تر نظر آسکتا ہے - یعنی ایک جزو دوسرے سے نسبتاً نامکمل اور بے ترتیب اور اس لئے بدصورت ہوسکتا ہے - لیکن اس بدصورتي کا دار مدار طرز نظر پر ہے اور جہاں تک اس بدصورتي کا اثر کسی کی طرز نظر سے وابستہ ہے یہ فرق بالکل حقیقي ہے اس لئے بدصورتی کتاب حسن کا ایک باب ہے - اس کتاب سے الگ ہوکر اسکی کوئي حیثیت نہیں یعنی ایک چیز جہاں تک نامکمل ہے بدصورت ہے اور جب یہ چیز ترتیب اور کمال حاصل کرلیتی ہے تو حسین ہوجاتی ہے - ڈاکٹر بوسلکٹ کا قول ہے کہ اسی قسم کي بدصورتی کا ایک نمونہ اور بھی ہے یعنی جہاں صحیح جذبات نہ ہوں لیکن صحیح اظہار کی نقل کی جائے وہاں بدصورتی کا ظہور ہوتا ہے - اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنی اور صورت سے ہم آہنگی اٹھ جاتی ہے اور آرٹ کا ایک بدصورت نمونہ نمایاں ہوتا ہے - اگر صحیح اور مخلص جذبات سے متاثر ہوئے بغیر پر اثر طرز اظہار کی کوشش کي جائے یا کسی شاعر کا کلام سامنے رکھکر اس کی نقل کی جائے تو جو چیز ظاہر ہوگی وہ نامکمل اور بے ترتیب ہوگي اور اس لئے بدصورت ہوگي - اور یہ کوشش کبھی کامیاب بھی نہیں ہوسکتی کیونکہ نقل کرنے والا بازیگری کے اچھے کمالات شاید مشق سخن سے دکھا

دے مگر وہ دل اور جذبات نہیں رکھتا جس سے اچھے شعر نکلتے ہیں - مثال کے طور پر آپ فارسی میں شفائی کا کلام لیجئے - علامہ شبلی لکھتے ہیں کہ انہوں نے غزل میں جذبات درد اور سوز و گداز کی نقل کرنے کی بہت کوشش کی مگر نتیجہ یہ نکلا کہ یہ نری نقّالی اور کاغذی پھول بن کر رہ گئے - اردو میں بھی ایسے 'شعرا' بہت مل سکتے ہیں جو ایک مصرع طرح دیئے پر دم بھر میں سیکڑوں ایسے اشعار موزوں کر دیں جو زبان و محاورہ ' بندش و صفائی کے لحاظ سے تو بہتر معلوم ہوں مگر ان اشعار میں جذبات مفقود ہوں یعنی یہ معلوم نہ ہوسکے کہ جو شاعر کہہ رہا ہے اسے محسوس بھی کر رہا ہے - ایسے "شعرا" کا بڑا کمال یہ ہے کہ انہوں نے بدصورت چیز کے پیدا کرنے میں بڑی مہارت حاصل کی ہے اور غزل کے رنگ کا شعر موزوں کر دیتے ہیں - یہی وہ کاغذی پھول ہیں جو کسی سادہ دل کو شاید تھوڑی دیر کے لئے تو ضرور دھوکے میں ڈال دیں مگر ایک صاحب نظر ان سے فوراً آگاہ ہوجاتا ہے -

مغربی نقادوں کی غلطیاں

آج کل مغرب میں اطالیہ کا مشہور فلسفی کروچے جمالیات کے نقادوں کا سر گروہ مانا جاتا ہے اس کے نظریوں نے فن نقد پر بہت بڑا اثر ڈالا ہے اور موجودہ زمانہ کے تقریباً تمام بڑے بڑے نقاد اس کے سامنے سر تسلیم خم کرتے ہیں - اس کی تحریروں نے اس تاریک مگر دلفریب راستہ میں نہ صرف مشعل کا کام کیا ہے بلکہ راستہ بھی بڑی حد تک ہموار کیا ہے - کروچے کا قول ہے کہ معنی کا ذریعہ الہام اور بصیرت ہے اور چونکہ اس کے خیال کے مطابق یہ بصیرت مکمل طور پر آرٹ میں الہام کے وقت ہی نمایاں ہوتی ہے اس لئے آرٹ بھی الہام ہوا - یعنی جو صاحب نظر ہے وہی اعلی درجہ کا صاحب فن بھی ہوسکتا ہے - پھر وہ کہتا ہے کہ آرٹ کا کمال یہ ہے کہ معنی کا

مکمل طور پر صورت کے ذریعہ اظہار ہو اور جب یہ اظہار ہوتا ہے تو معنی اور صورت میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا گویا صورت معنی کا دوسرا نام ہے - جو معنی ہے وہی صورت ہے - مکمل اظہار کے وقت آرٹ حسین ہوتا ہے لیکن اگر ذرا بھی اظہار میں خامی رہ گئی تو آرٹ اس حد تک بد صورت رہیگا -

ہم الہام پر پہلے لکھ چکے ہیں - یہاں صرف اتنا کہنا چاہتے ہیں کہ جب کسی شخص پر یہ الہامی کیفیت طاری ہوتي ہے تو اس وقت وہ ایک بیخودی کے عالم میں ہوتا ہے - اس کے ظاہری حواس بڑی حد تک معطل ہوجاتے ہیں - اس وقت وہ ایک دوسری دنیا میں ہوتا ہے جہاں عالم کی حقیقت اور زندگی کا راز اس پر منکشف ہوتا ہے - اس وقت اس کو شاید ہی یہ خیال گذرتا ہو کہ وہ فوراً اس کیفیت کا اظہار کرے - یہ کیفیت چونکہ دیر تک قائم نہیں رہتی اس لئے جب وہ اپنے ظاہري حواس کی سرحد میں واپس آجاتا ہے تو پھر اسکو "بادۂ شبانہ" کی سرمستیاں یاد آتی ہیں اور تخیل و تصور سے کام لیکر وہ صورت گری کرتا ہے اور ان حقائق کی تشکیل کرتا ہے اور چونکہ اس پر بہت کچھ اس 'خواب' کا اثر باقی رہتا ہے اس لئے الفاظ میں وہی جذباتی شان پائی جاتی ہے - اگر آپ ایسے اصحاب کے حالات اور ان کے مراقبوں کی کیفیتوں کا حال پڑھیں تو ان سے معلوم ہوگا کہ جب ان لوگوں پر یہ کیفیت طاری ہوتی تھی تو ظاہری طور پر وہ بالکل بے خبری کے عالم میں ہوتے تھے اور ان کو اس وقت اس کا خیال تک نہ ہوتا تھا کہ وہ کچھ ظاہر کریں - اظہار کا خیال تو بعد کي کیفیت ہے - اس لحاظ سے فن بذاتہ الہام نہیں بلکہ اس الہام کی ایک تخئیلی تصویر ہوتی ہے - لیکن

یہ تصویر بہت کچھ، صحیح تصویر ہوتی ہے اور اصل کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اصل کی یاد دلاتی ہے -

دوسری بات کروچے کے قول کے مطابق یہ ہے کہ معانی کا جلوہ مکمل طور پر صورت میں ظاہر ہوتا ہے - وہ کہتا ہے کہ " بعض لوگوں کا یہ خیال کتنا تمسخر انگیز ہے جو کہتے ہیں کہ ان کے ذہن میں کوئی بڑا خیال آیا ہے مگر وہ ظاہر نہیں کرسکتے یا کسی عمدہ اور اچھی تصویر کا نقشہ سمجھ میں آیا ہے مگر اس کو کاغذ پر نہیں اتار سکتے " - وہ کہتا ہے کہ جب تک بڑا خیال مکمل طور پر متشکّل نہ ہوجائے وہ کوئی بڑا خیال ہی نہیں ہے - اس کے خیال میں معنی کا عدم اظہار معنی کی خامی کی دلیل ہے - لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ بڑے خیالات کا مکمل طور پر اظہار ناممکن ہے - ممکن ہے کسی معمولی چیز کا خاطر خواہ اظہار ہوجائے اور ہوتا بھی ہے لیکن جس کا سینہ اس عالم آب و گل کی راز داری کریگا ' جس کی نظر زندگی کے نشیب و فراز سے آشنا ہوگی اس کی زبان بڑی حد تک گنگ ہوجائیگی - اس سے مکمل اظہار ناممکن نہیں بلکہ محال ہے - وہ جانتا ہے مگر دوسروں کو بتا نہیں سکتا -

بسیار شیوہ ہاست بتاں راکہ نام نیست

جب گوتم بدھ سے اسکے چند چیلوں نے موت کے بعد کی کیفیات کا کچھ حال دریافت کیا تو بدھ جی نے خاموشی اختیار کی اور خاموش رہنے کی تلقین بھی کی - اس خاموشی کا مطلب یہ تو نہ تھا کہ وہ اس چیز سے بے خبر تھے بلکہ خاموشی ہی ان سوالات کا جواب تھی یعنی ان سوالات کا جواب کسی غیر سے نہیں مل سکتا بلکہ جواب خود ایک ناقابل اظہار طریقہ پر روح پر منکشف ہوجائیگا - اسیطرح جب پیغمبر اسلام سے لوگوں نے پوچھا کہ روح کیا چیز ہے تو انہوں نے جواب دیا کہ یہ خدا کا حکم ہے اور خاموش ہوگئے -

انسان کی روح جب حقیقت کا پتہ لگاتی ہے تو اُس وقت اس سے حقیقت کا مکمل اظہار نہیں ہوسکتا - اس علم کا تقاضا ہے کہ انسان خاموش رہے - مرزا غالب کہتے ہیں :—

بزم میں اس کے روبرو کیوں نہ خموش بیٹھئے
اس کی تو خامشی میں بھی ہے یہی مدعا کہ یوں

حقیقت چونکہ بے شکل اور بے صورت ہے اس لئے اسکو مکمل طور پر صورت کے طلسم میں اسیر کرنا محال ہے - لیکن صاحب فن کا یہ کمال ہے کہ وہ ایک عالم کی چیز کو دوسرے عالم کی چیزوں کی مدد سے رنگ بدل کر تھوڑا بہت ظاہر کرتا ہے اور آرٹ میں جب اس کا ظہور ہوتا ہے تو آرٹ اشاریہ ہوجاتا ہے یعنی آرٹ اس حقیقت علوی کو بتاتا تو نہیں مگر اس کی طرف اشارہ کردیتا ہے - صرف اس اشارہ میں ہزاروں اظہار پوشیدہ ہوتے ہیں - خیام نے کہا ہے :—

قدرِ گل و مل بادہ پرستاں دانند
نے تنگ دلاں و تنگ دستاں دانند
از بے خبری بے خرداں معذور اند
ذوقے ست دریں بادہ کہ مستاں دانند

اس لحاظ سے حقیقت کا مکمل نہ سہی مگر کچھ نہ کچھ اشارۃً اظہار تو ضرور ہوتا ہے - بقول اصغر :—

حسن ساقی کا تو مستوں کو ذرا ہوش نہیں
کچھ جھلک اس کی سر پردۂ مینا دیکھیں

اگر کروچے کے قول کو سند تسلیم کرلیا جائے تو یہ نامکمل اظہار آرٹ کی بدصورتی ہوگی حالانکہ ایک اہل نظر کے لئے یہ حسن کا مظہر ہے - آپ آگ جلاتے ہیں تو لکڑی کے جلنے کے بعد آپ کے

سامنے راکھ کا ڈھیر ہوتا ہے - آپ رات کو شمع روشن کرتے ہیں تو پروانے آکر جلتے ہیں اور جل کر راکھ ہوجاتے ہیں - صبح کے وقت شمع کے پاس بھی راکھ کا ایک ڈھیر ہوتا ہے - لکڑی کی راکھ اور پروانوں کی راکھ دونوں بہر حال راکھ ہیں - ایک عامی شاید ان میں تمیز نہ کرسکے لیکن ایک اہل نظر فوراً سمجھ لیگا کہ پروانہ کی راکھ کچھ اور کہہ رہی ہے - اس کی راکھ میں بیقراری اور اضطراب کے افسانے ہیں جو زبان حال سے بیان ہو رہے ہیں - پھر کون ہے جو اس خاموشی کو عدم اظہار سے تعبیر کریگا - میں پہلے لکھ چکا ہوں کہ حسن اور بدصورتی کا دار و مدار نظر پر ہے - پھر کیا یہ مشرق و مغرب کے طرز نظر کا فرق نہیں ہے -

موجودہ دور کے ایک شاعر نے کیا خوب کہا ہے :—

دل مرا توڑ کر کہا اس نے زبان راز میں
ساز میں نغمے وہ کہاں جو ہیں شکست ساز میں

(۵)

صاحب فن کی بزرگی و عظمت

ہم بتا چکے ہیں کہ فن میں کمال کے کیا معنی ہوتے ہیں یعنی جب صاحب فن مناسب طریقہ پر معنی اور صورت کا استعمال کرتا ہے تو اس کا یہ عمل درجۂ کمال پر پہونچتا ہے - لیکن ایک چیز اور بھی ہے جو اس کمال میں شامل بھی ہے اور الگ بھی اور وہ صاحب فن کی بزرگی و عظمت ہے - یہ بالکل ممکن ہے کہ ایک شاعر شاعری میں کمال رکھنے کے باوجود بڑا شاعر نہ ہو یعنی اس کے الفاظ موزوں اور معنی سادے ہوئے ہوں مگر وہ بڑا شاعر نہ ہو - یہ صورت عام ہے اور تقریباً ہر ' کہنہ مشق ' شاعر کا شمار اس گروہ میں ہوسکتا ہے - دوسری صورت یہ ہے کہ کمال کے

ساتھ ساتھ بڑا شاعر بھی ہو - یہ صورت بہت مشکل اور تقریباً محال ہے - تیسری صورت یہ ہے کہ الفاظ کے انتخاب اور بندش کی صفائی میں کچھ کمی رہ گئی ہو مگر وہ شاعر بزرگ ہو - جزو کی اس خامی سے یہ لازم نہیں آتا کہ کل مکمل طور پر ناقص ہوگیا - مرزا غالب کا کلام دیکھئے - وہاں محاورات کا پورا اہتمام نہیں - اکثر نامانوس و غریب الفاظ بھی آجاتے ہیں مگر اس کے باوجود ان کو شاعر اعظم تسلیم کرنے میں کون انکار کرسکتا ہے - برخلاف اس کے مصحفی' جرات و ناسخ وغیرہ کا کلام دیکھئے - کہیں کانٹے سے لیس' قاعدہ کی پابندی میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا گیا ہے - الفاظ کے درو بست میں کافی اہتمام ہے - بالخصوص ناسخ کا کلام تو محاورہ کی غلطیوں سے بہت بڑی حد تک پاک ہے مگر اس کے باوجود کیا ان کو شاعر اعظم تسلیم کیا جاسکتا ہے ؟ نہیں' ہرگز نہیں - کیونکہ ان کا کلام مجموعی طور پر معنی کی بلندی سے خالی ہے - اگر بڑے شعرا کے کلام کا استقراء کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کی شاعرانہ عظمت ان کے پیکر سے زیادہ ان کی معنویت میں پنہاں ہوتی ہے - یعنی جس قسم کے خیال کا اظہار ہوا ہے وہ کوئی بڑا خیال ہے اور اس خیال میں نفس انسانی کے کتنے دقیق و نازک مسئلے حل ہوئے ہیں - اس میں انسان کو خود اپنی صورت نظر آتی ہے - معلوم ہوا کہ شاعرانہ عظمت کے لئے ضرورت ہے بزرگ معنی کی' بزرگ خیال کی -

آپ کچھ اشعار پڑھتے ہیں یا متعدد تصاویر دیکھتے ہیں تو آپ کو معلوم ہوجاتا ہے کہ کس شعر میں یا کس تصویر میں کوئی بڑا خیال ادا کیا گیا ہے - مثلاً جب یہ اشعار پڑھے جائیں :—

میرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا
طلوع صبح محشر چاک ہے اپنے گریباں کا

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

تو آپ سمجھتے ہیں کہ موخرالذکر کے شعر میں حزن و یاس کی جو کیفیت بیان کی گئی ہے وہ بہ نسبت پہلے شعر کے نفس انسانی سے قریب تر ہے اور اس لئے آپ پر اسکا اثر ہوتا ہے اور آپ شاعر کی عظمت کے قائل ہوجاتے ہیں - اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ فن اور زندگی کے درمیان ایک باطنی رشتہ ہے اور اس رشتہ کے ذریعہ فن کی برابر آبیاری ہوتی رہتی ہے - اگر یہ آبیاری نہ ہو تو فن بھی بزرگ نہ ہو - لیکن نفس مضمون میں عظمت کی کیا پہچان ہے ؟ اگر یہ کہا جاے کہ انسان کھاتا ہے ' پیتا ہے ' سوتا ہے ' ہنستا ہے ' روتا ہے تو یہ ایک معمولی حقیقت کا اظہار ہوا لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اگر یہ کہا جائے کہ انسان زندگی و موت کی حقیقتوں پر غور کرتا ہے ' اپنے دل کے راز ہائے سر بستہ کے جاننے میں سر گرداں ہے ' رنج و غم کے اسباب جاننا چاہتا ہے نیکی اور بدی کی اصلیت سے واقف ہونے کی تمنا رکھتا ہے تو یہ بڑی حقیقتیں کہی جائینگی - عظمت کا تقاضا ہے کہ انسان اور کائنات کے تمام ممکن پہلوؤں پر نظر ڈالی جائے اور ان کو کل کی حیثیت سے دیکھا جائے - اور بلند کو بلند اور پست کو پست کہا جائے - اس حفظ مراتب ہی سے نظر میں بلندی پیدا ہوتی ہے - اس لحاظ سے عظمت کے لئے ضروری ہے کہ جو صورت بنائی گئی ہے وہ فطرت انسانی کی بے شمار باریکیوں اور گہرائیوں کی ہم آہنگی کے ساتھ ترجمان ہو - گویا صورت ایک آئینہ ہو جس میں انسان اپنی مکمل ہستی دیکھ سکے - یہ آئینہ جتنا ہی صاف و شفاف ہوگا اتنا ہی صورت صاف نظر آئیگی اور اتناہی آئینہ ساز کی بزرگی اور عظمت پر دال ہوگی - انگلستان کے

مشہور شاعر شیکسپیر کا شمار (حالانکہ صورت گری یعنی زبان ، محاورہ و طرز ادا کی اس کے یہاں میں بہت خامیاں ہیں) دنیا کے بڑے شاعروں میں اسی لئے ہوتا ہے کہ اس نے فطرت انسانی کے چہرہ سے نقاب الٹ دی ہے اور اپنے ڈراموں کے ذریعہ اس نے جو آئینہ تیار کیا ہے اس پر حقیقت کا عکس پڑتا ہے -

لیکن یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہماری طبیعت آخر عظمت کی طرف کیوں رجوع ہوتی ہے اور کیوں بزرگی کی طرف بڑھتی ہے - بات یہ ہے جیسا کہ ایک مشہور فلسفی لانجینس کا قول ہے کہ انسان کے اندر ایک ناقابل تسخیر خواہش پیدا کی گئی ہے جو اسکو ہمیشہ اپنے سے بلند ، برتر اور مافوق الفطرت چیز کی طرف لیجاتی ہے - یہ خواہش تخیل کے زور سے پیدا ہوتی ہے اور انسان کو ایک ایسی بلند اور برتر فضا میں پرواز کی دعوت دیتی ہے جہاں سے کل کا نظارہ ہوسکے - شاید یہی وجہ ہے کہ جب ہم دریا کے مقابلہ میں سمندر اور میدان کے مقابلہ میں پہاڑ دیکھتے ہیں تو دل بے اختیار سمندر کی گہرائی اور پہاڑ کی بلندی کی طرف کھنچتا ہے - قطرہ کی خواہش ہوتی ہے کہ دریا سے اور ذرہ کی خواہش ہوتی ہے کہ آفتاب سے مل جائے اور دونوں کی یہ خواہش مطابق فطرت ہے اور دونوں کے عظمت کی دلیل بھی یہی ہے - گوئٹے نے بھی ایک جگہہ کہا ہے کہ ' ہماری یہ خواہش ہوتی ہے کہ کوئی شے ہماری روحوں کو ابدی مسرت کا نغمہ چھیڑ کر بیدار کردے ' مرزا کہتے ہیں -

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

ہر قطرہ سے اناالبحر کی صدا نکلنا قطرہ کی عین فطرت ہے اور جب یہ صدا نکلتی ہے تو اس سے قطرہ کی عظمت کا اظہار ہوتا ہے - علامہ اقبال فرماتے ہیں :

تو ہے محیط بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو

یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بےکنار کر

فطرت کا یہ راز جس صاحب فن کی صنعت میں نمایاں ہوتا ہے وہی صاحب فن بزرگ ہوتا ہے کیونکہ اس کی صورت گری میں معنی کا کمال نظر آتا ہے -

لیکن یہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ جب معنی اپنے کمال پر پہونچتا ہے تو صورت میں خامیاں رہ جاتی ہیں - یہ خامیاں کیوں ہوتی ہیں ؟ ایک وجہ تو یہ ہے کہ صاحب فن سوسائٹی میں پلا ہے ' بڑھا ہے اور الفاظ و محاورہ وہی استعمال کرتا ہے جس کو سب استعمال کرتے ہیں یعنی صورت گری کا جو سامان وہ استعمال کرتا ہے اس پر سراسر اجتماعی رنگ غالب ہوتا ہے مگر اس کے جذبات ایک حد تک انفرادی ہوتے ہیں اس لئے اپنے جذبات کو اجتماعی رنگ میں ظاہر کرنے میں اس کو بڑی دقت ہوتی ہے - یہی وجہ ہے کہ اس کے پیکر میں خامیاں باقی رہ جاتی ہیں - دوسری وجہ جیسا اکثر لوگ سمجھتے ہیں یہ ہے کہ صاحب فن پیکر تراشی کے اعلیٰ اصول سے واقف نہیں ہوتا اس لئے غلطی کرتا ہے حالانکہ واقعہ یہ نہیں ہے بلکہ یوں ہے کہ صاحب فن پیکر تراشی کے اصول سے ناواقف نہیں ہوتا بلکہ اس کے معانی اجماع کے مطابق تیار کئے ہوئے پیکر میں سما نہیں سکتے - اس لئے وہ اپنا راستہ الگ نکال لیتا ہے - ایک بزرگ صاحب فن اپنے زمانہ کے لوازم پیکر تراشی پر نگاہ ڈالتا ہے ' ان کو دیکھتا ہے اور جہاں تک اس کی طبیعت گوارا کرتی ہے وہاں تک ان لوازم کو

اپنے پیکر میں جذب کر لیتا ہے لیکن جہاں اس کے معنی بلند ہوتے ہیں وہاں وہ خود اظہار کے ذرائع پیدا کر لیتا ہے - اسی طرح اگر کسی بڑے شاعر میں اظہار کی خامیاں ہیں تو وہ اس لئے نہیں ہوتیں کہ وہ زبان و محاورہ سے بالکل ناواقف ہے بلکہ موجودہ محاورے اس کے جذبات کی تاب نہیں لاسکتے اس لئے اس کو شکست و ریخت سے کام لینا پڑتا ہے - علامہ اقبال کے اس شعر

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں

پر بعض اصحاب اب تک معترض ہیں کہ سجدوں کا تڑپنا مہمل ہے اور یہ کوئی محاورہ نہیں - لیکن جس شخص پر یہ کیفیت نہ طاری ہوئی ہو وہ اس کیفیت کی حقیقت کیسے سمجھ سکتا ہے - میں پھر وہی شعر دھراؤں گا کہ

کم نظر بیتابی جانم نہ دید

آشکارم دید و پنہانم نہ دید

حالانکہ ضرورت ہے کہ شاعر کی اندرونی کیفیتوں کا پتہ لگایا جائے جیسا وہ خود فرماتے ہیں کہ :—

برگ گل رنگین ز مضمون من است

مصرع من قطرۂ خون من است

اس سلسلہ میں ذرا علامہ اقبال پر بھی تھوڑی سی نظر ڈال لیجئے - جس زمانہ میں اقبال نے شاعری شروع کی داغ و امیر کا طوطی بول رہا تھا - یہی دو اصحاب دہلی و لکھنؤ میں زبان دانی و فصاحت کی سند تسلیم کئے جاتے تھے - اقبال کو داغ سے تلمذ حاصل تھا جن کا اثر ان کے کلام پر صاف نمایاں ہے - اور امیر کے لئے تو وہ خود کہتے ہیں کہ :—

عجب شے ہے صنم خانۂ امیر اقبال

میں بت پرست ہوں رکھدی کہیں جبیں میں نے

ان کے علاوہ میر انیس کے وہ بے حد مداح ہیں اور شکوہ اور جواب شکوہ کے زور کلام میں میر انیس کا رنگ صاف جھلکتا ہے - اس لئے آپ دیکھیں گے کہ جہاں تک صورت کا تعلق ہے انہوں نے اپنے زمانہ کے فنی ترکہ سے خاصا فائدہ اٹھایا ہے یعنی سامان فن و لوازم پیکر تراشی کے لحاظ سے ان کی شاعری گل و بلبل کی شاعری تو ضرور ہے مگر معنی کے لحاظ سے گل و بلبل کی روح سے بہت بلند ہے - یہ بلندی تقاضا ہے ان کے صاحب نظر ہونے کا جو گل و بلبل کے پیکر کے باوجود ان کو گل و بلبل کی روح سے بہت دور لے گیا - اس پرواز معنی میں ممکن ہے زبان کا پورا اہتمام نہ ہو مگر کلام کا اثر یقیناً بڑھ گیا ہے - علامہ اقبال خود فرماتے ہیں :—

حدیث بادہ و مینا و جام آتی نہیں مجھکو

نہ کر خارا شگافوں سے تقاضا شیشہ سازی کا

اگر آپ کسی بڑے شاعر کا کلام دیکھیں گے تو آپکو معلوم ہوگا کہ ہر بڑا شاعر اپنے زمانہ تک کے سامان فن سے آگاہ ہوتا ہے ' ایک حد تک ان سے استفادہ حاصل کرتا ہے اور اس کے بعد اپنے جذبات کے لحاظ سے الگ روش اختیار کرتا ہے - حافظ کے یہاں سلمان ساوجی ' خواجو اور سعدی کا کتنا اثر ہے - خود فرماتے ہیں :—

استاد غزل سعدی ست پیش ہمہ کس اما

دارد سخن حافظ طرز و روش خواجو

بعد کو پھر حافظ کا اپنا علیحدہ رنگ کھلتا ہے اور وہ اپنی ایک خاص روش اختیار کر لیتے ہیں -

اگر صاحب فن بڑا ھے تو وہ اپنے زمانہ کے فنی اصطلاحات کو جانتا ھے ' سمجھتا ھے اور انکو حسب ضرورت استعمال کرتا ھے لیکن اگر کہیں فن کے مسلمہ اصول کے خلاف ورزی کرتا ھے تو وہ دانستہ نہیں ھوتا بلکہ اس کا جوش طبیعت ' اس کا علوے تخیل اس کو زمین پیکر سے آسمان معنی کی طرف اُڑا کر لیجاتا ھے - اگر یہ پرواز نہ ھو تو سامان فن میں تغیر نہ آئے اور سامان فن کی ترقی رک جائے - علاوہ بریں یہ پرواز دلیل اس بات کی بھی ھے کہ جوش زندگی نے ایک نئی راہ اپنی روانی کے لئے تلاش کرلی اور اس جدت سے نہ صرف اس شخص کی ذات کو بلکہ اس زمانہ کے تمام لوگوں کو فنی تقویت اور روحانی مسرت ھوتی ھے - جرمنی کے مشہور شاعر شلر کا قول ھے کہ شاعر کسی شہر کا شہری نہیں ھوتا بلکہ وہ اپنے زمانہ کا شہری ھوتا ھے - اس سے مراد یہی ھے کہ وہ اپنے زمانہ سے حاصل کرتا ھے اور پھر اپنے زمانہ کو کچھ بخشتا بھی ھے -

(۶)

آرٹ اور اخلاق

آرٹ اور اخلاق کے درمیان مدتوں سے جنگ چلی آئی ھے - جب ھم فریقین پر نظر ڈالتے ھیں تو معلوم ھوتا ھے کہ بڑے بڑے فلسفی ' شاعر اور صاحبان فن کمریں کسے ھوئے باھم دست و گریبان ھیں - ایک گروہ کہتا ھے کہ فنون لطیفہ مثلاً شاعری ' بت تراشی ' مصوری وغیرہ کو آزادی صرف وھیں تک دینی چاھئے جہاں تک اخلاق اجازت دے لیکن جہاں فن تخریب اخلاق کے درپے ھوا وھیں اس سے سختی سے باز پرس کرنی چاھئے اور اس کو بہ جبر روک دینا چاھئے - یعنی اس گروہ کے مطابق آرٹ کو اخلاق کا تابع بن کر رھنا چاھئے اور ذرا سی سرکشی پر بھی اس کو سخت سے سخت سزا دینی چاھئے - اس گروہ میں اھل مذاھب بھی

شامل ھیں - دوسرے گروہ کا دعوی ھے کہ فن لطیف ایک آزاد فن ھے -
اسکی ترقی عین روح کی ترقی ھے اور اسکا انحطاط روح کا انحطاط ھے -
یہ انسان کے اندرونی سوز و گداز کا دفتر ھے جو مختلف صورتوں میں ظاھر
ھوتا ھے - یہ روح کا ایک نعرۂ مستانہ ' ایک کیف بیخودی اور آتش نفسی
کا ماحصل ھے - یہ وہ بلند مقام ھے جہاں ارادہ کا دخل نہیں ' نیت کا گزر
نہیں ' عقل کے پر جلتے ھیں - پھر ایسی چیز جو سراسر ارادہ کی محتاج
اور عقل کی دست نگر ھو اخلاق کے زیر اثر کیسے رہ سکتی ھے - غرض
دونوں طرف سے خوب معرکہ آرائیاں ھوتی چلی آئی ھیں -
امتداد زمانہ کے ساتھہ اس معرکہ کے سپاھیوں کی حالت بھی بدلتی
گئی - قرون وسطی میں گروہ اول کے اجارہ دار اھل مذاھب بن
بیٹھے اور چونکہ وہ کلیسا کے مالک تھے اس لئے اُنھوں نے جیسا سکہ اپنی
سلطنت میں چاھا چلایا - اٹھارھویں صدی کے آخر میں زمانہ نے پلٹا
کھایا اور انقلاب فرانس رونما ھوا - عقلیت کی ترقی ھونے لگی اور اھل
مذھب کا اثر کم ھوتا گیا - یہاں تک کہ انیسویں صدي کے اواخر سے ان
دونوں فریقوں میں ایک فیصلہ کن جنگ شروع ھوئی جس میں اھل
مذھب کو شکست ھوئی - اس کے بعد سے آرٹ کو اخلاق سے بر تر نہیں
تو برابر ضرور سمجھا جانے لگا -

اگر آرٹ کا تعلق زندگی سے ھے اور اگر اخلاق کا مقصد زندگی کو
سلوارنا ھے تو آرٹ اور اخلاق کے درمیان کوئی تعلق ضرور ھوگا -

یونانیوں میں یہ خیال کہ حسن اور نیکی ایک ھی چیز ھے اتنا
عام تھا کہ اُن کی روزمرہ زندگی کا جزو بن گیا تھا - ان کے لئے اخلاق اور
جمالیات دو علیحدہ چیزیں نہیں تھیں - وہ نیک آدمی کو حسین اور
حسین کو نیک کہتے تھے - یونان کا مشہور ڈرامہ نگار سفوکلیز زندگی کے

نشیب و فراز پر حکیمانہ نظر رکھتا تھا اس نے کتاب زندگی کی پوری ورق گردانی کی تھی - اس کے ڈراموں کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک یونانی شہری کی زندگی میں حسن اور اخلاق میں گہرا اتحاد تھا - سفوکلیز زندگی کے تمام مظاہر میں نیکی کو سب سے زیادہ حسین کہتا ہے - اسی طرح پلاٹینیس جس نے یونانی تہذیب کے کاروان رفتہ کا بڑی دقت نظر کے ساتھ جائزہ لیا ہے ' کا قول ہے کہ حسن اور نیکی ایک ہی چیز ہے اور حسن قدرت اور حسن عمل میں کوئی فرق نہیں -

آسانی ہوگی اگر ہم اس بحث کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کردیں - پہلا حصہ تو اس سوال پر مبنی ہوگا کہ صاحب فن کے دل میں جو قدور اظہار سے قبل موجود ہیں انکا اظہار کے وقت اسکی طبیعت پر کیا اثر پڑتا ہے - یعنی صاحب فن کی طبیعت پر ان قدرون کا اخلاقی اثر کیا پڑتا ہے اور اس وقت صاحب فن کی طبیعت آیا مسرور و شادمان ہوتی ہے یا پھر کسی قسم کا تکدر اور بوجھ محسوس کرتی ہے - اگر ہم اس سوال کو دو چھوٹے ٹکڑوں میں توڑ دیں تو جواب میں سہولت ہوگی - پہلا ٹکڑا اس سوال پر مشتمل ہوگا کہ کیا صاحب فن ایسی قدور کا اظہار کرسکتا ہے جس سے اس کی طبیعت مکدر ہو یا جو اسے ناگوار معلوم ہو - اگر یہ اظہار ممکن ہے تو کیسے ممکن ہے ؟ اس کا کوئی شافی جواب ناممکن ہے کیونکہ بیشتر صاحبان فن کی صنعتوں کو دیکھنے کے بعد براہ راست اس بات کا ثبوت نہیں ملتا کہ تخلیق کے وقت صاحب فن کے جذبات پر کس شے کا کیسا اثر پڑتا ہے - ایک ہی چیز کو مختلف حضرات دیکھتے ہیں اور مختلف قسم کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اور مختلف قسم کی صنعتیں تیار کرتے ہیں - اس لئے کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ فلاں چیز کو

دیکھنے کے بعد فلاں قسم کا اثر ہوتا ہے - زیادہ سے زیادہ قیاس سے کام لیا جاسکتا ہے - مثلاً ایک صاحب فن کسی چیز کی طرف عقلی یا غیر جمالیاتی نظر سے دیکھتا ہے تو ممکن ہے وہ چیز اسکو بھدی ' بد وضع اور ناگوار معلوم ہو اور اسکی طبیعت میں تکدر پیدا کردے لیکن اگر اسی وقت تخیل کا عمل شروع ہوگیا تو وہی چیز رفتہ رفتہ اپنی بد وضعي اور بدصورتي چھوڑ کر حسین ہوجائیگی اور پھر صاحب فن کی خواهش اظہار اس کے انقباض طبیعت کو کم اور اسکو اپنے مضمون سے قریب تر کردیگی - میر انیس کے مرثیوں میں یہ بات نظر آتي ہے کہ جب وہ اپنے تخیل سے کربلا کا نقشہ کھینچتے ہیں تو وہ بھیانک پن نظرنہیں آتا جس سے روح لرز اٹھے - وہاں گلاب کےپھول کھلتے ہیں اور چرخ اخضری پر آفتاب بھی نکلتا ہے تو گلاب کے پھول کي طرح کھلتا ہے - صبح کے منظر سے یہ بالکل معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی انتہائي سنسان اور وحشت ناک جگہ ہے جہاں کوئي یار و غمگسار نہیں بلکہ مرغان چمن درختوں پر چہکتے ہیں ' ٹھنڈي ہوا چلتي ہے ' پھول مہکتے ہیں ' سبزہ لہکتا ہے اور جب شبنم روتی ہے تو سارا صحرائے کربلا زمرد کی زمین بن جاتا ہے جس پر موتیوں کا فرش بچھا ہوا ہے - کبھی دشت وغا خلد بریں کا نمونہ بنتا ہے اور کبھی دامن صحرا موتیوں سے بھر جاتا ہے - میں بالکل یہ نہ کہونگا کہ موقع تو یہ تھا کہ کربلا کے ذرہ ذرہ سے بھیانک پن ٹپکتا کیونکہ یہ تو صاحب فن کي اثر پذیری کی خاصیت پر ہے کہ وہ کیا اثر لیتا ہے - اتنا البتہ ماننا پڑیگا کہ شاعر کے دل پر کچھ اور ہی اثر ہے - یہ اثر کیسے ہوا اس کا پتہ چلنا ذرا مشکل ہے - لیکن اسی طرح یہ بھي ممکن ہے کہ کوئی چیز دیکھکر صاحب فن کے دل پر نہایت وحشت‌ناک اثر ہو اور اس اثر کا اظہار آرٹ میں صاف نمایاں ہو - مشہور روسی افسانہ نگار ٹالسٹائی کا

ایک افسانہ " سیبستو پول " ہے جس میں اس نے جنگ کریمیا کی لڑائیوں کا حال لکھا ہے - چوتھے مورچہ کی لڑائی تو خاص طور پر قابل ذکر ہے - میدان جنگ میں سپاہیوں کے سر اور اعضاء خزاں دیدہ پتیوں کیطرح اس طور پر گرتے ہیں کہ دل ہل جاتا ہے اور کشت خوں کا بے پناہ منظر نظر کے سامنے پھرنے لگتا ہے - اور اس وحشت ناک اثر کے باوجود آپ اس منظر سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں- اسی ضمن میں ابھی حال میں ایک جرمن مصنف کا جو مشہور افسانہ All Quiet on Western Front کے نام سے شائع ہوا ہے ذکر کے قابل ہے - اس میں بھی آگ اور خون کے کھیل کا جس بھیانک انداز کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے اس سے جنگ کی ہیبت دل پر بیٹھ جاتی ہے - مگر آپ بار بار اسے پڑھتے ہیں -اور اس سے دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں -

اس لحاظ سے یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ کسی خاص چیز کا کوئی خاص اثر کیا ہوگا - اثر کی خاصیت کا دار و مدار تو سراسر صاحب فن کی شخصیت پر ہے - ہاں اگر تخیل سے مدد لیکر قیاس آرائی کی جائے تو کچھ نہ کچھ ضرور معلوم ہوگا کہ یہ اظہار کیوں ہوتا ہے - بات یہ ہے کہ ایک چیز سے طبیعت میں تکدر پیدا ہوسکتا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ طبیعت اس سے دلچسپی کا اظہار بھی کرسکتی ہے اور اس کی طرف راغب ہوسکتی ہے - یہ دلچسپی کئی صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے - مثلاً کسی شے سے آپ کو نفرت ہے - اس نفرت کی بنا پر آپ اس سے علیحدہ تو ہیں مگر بے تعلق نہیں کیونکہ اس شے کا خیال آپ کے ذہن میں موجود ہے اور ایک طرح کی دلچسپی ہے - اس کو مرزا غالب نے ایک لطیف طریقہ سے ادا کیا ہے :—

قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے

کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

عداوت ہے مگر بے خبری نہیں اور کم سے کم دلچسپی کا یہ اظہار بہت کافی ہے - اسی طرح ایک چیز جو بظاہر خراب اور مہلک ہے اس سے دلچسپی کا اظہار ہوتا ہے - جیسے ڈاکٹر مہلک بیماریوں سے تجربہ کی خاطر دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں تاکہ ان کی حقیقت اور ان کے خواص سے آگاہی ہو- پھر اسی طرح کتنے لوگ اپنی بعض خواہشات کو پورا کرنے کے لئے جس میں نقصان کا اندیشہ ہو کتنی ناجائز حرکات کے مرتکب ہوتے ہیں اور ان سے لطف اٹھاتے ہیں - یا پھر نفسی ارتقاء کے ابتدائی دور میں طبیعت سنسنی پھیلانے والی چیزوں کی طرف راغب ہوتی ہے خواہ ان سے تکلیف ہی کیوں نہ ہو آپ نے دیکھا ہوگا کہ اگر کہیں کوئی ہنگامہ ہوجائے اور گولی چلتی ہو اور لوگوںکی جانیں جا رہی ہوں پھر بھی خلقت اس خطرہ کے باوجود ٹوٹی پڑتی ہے - اس بھیڑ بھاڑ میں بیشتر نوجوان ہوتے ہیں جنکی امنگ ہرآن ایک نئی سرگرمی کی متلاشی اور ایک نئے جوش کا سامان ڈھونڈھتی رہتی ہے - اسی سرگرمی اور جوش میں ضرر کے اندیشہ سے بے پروا ان کی اندرونی خواہش کو جو اضطراب کی دلدادہ ہے سکون ملتا ہے اور ایک طرح کی مسرت حاصل ہوتی ہے - مندرجہ بالا مثالوں پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ کوئی چیز خواہ وہ کتنی ناگوار اور تکلیف دہ کیوں نہ ہو مگر جب اس سے دلچسپی ہوجاتی ہے تو اس دلچسپی میں بھی ایک طرح کا لطف ملتا ہے اور جب لطف ملتا ہے تو اس کا اظہار مثل دوسری چیزوں کے بھی آرٹ میں ہونا ممکن ہے -

دوسرا ٹکڑا اس سوال پر مشتمل ہے کہ خود صاحب فن کی اخلاقی زندگی کا اثر اس کے احساس جمال پر کیا پڑتا ہے ؟ یعنی اسکی روزمرہ زندگی جو بظاہر آرٹ سے الگ ہے اس کے احساس جمال پر کیسا اثر ڈالتی ہے - اس سوال کا جواب بھی دو طریقوں سے دیا جاسکتا ہے یعنی خود

صاحب فن کے اخلاق و کردار کا مطالعہ کیا جائے اور پھر یہ دیکھا جائے کہ اس کی زندگی کا اثر اس کے فن پر کیا پڑتا ہے یا پھر ہم ایک عام قیاس کی بنا پر یہ رائے قائم کرلیں کہ چونکہ صاحب فن کا آرٹ فلاں قسم کا ہے اس لئے صاحب فن کی اخلاقی زندگی بھی کم و بیش اسی طرح کی ہوگی - اگر اول‌الذکر طریقہ اختیار کیا جائے تو بڑی دقت اخلاق کی تعریف میں ہوگی - پھر صاحب فن کی زندگی کے صحیح صحیح واقعات کا ملنا اور ان کو صحیح صحیح سمجھنا بڑا مشکل ہوگا - ان مشکلات کیوجہ سے عام طور پر یہ مشہور ہوگیا ہے کہ صاحبان فن کا پایہ اخلاق سے گرا ہوتا ہے - اگرچہ وہ بد نہ ہو مگر بدنام تو ضرور ہوتے ہیں - وہ رسوم کی پابندیوں سے بھنکر اور قیود کی زنجیروں سے آزاد ہوتے ہیں - اسکی وجہ خواہ کچھ ہی ہو مگر اتنا ضرور ہے کہ صاحب فن کی زندگی فکر و نظر کی زندگی ہوتی ہے اور چونکہ وہ ایک حساس دل اور نازک تخیل رکھتا ہے اس واسطے ذرا سے صدمہ کی بھی تاب نہیں لاسکتا اور ایک معمولی سی ٹھیس سے اس کا توازن طبع بگڑ جاتا ہے - پھر وہ جوشیلا ہوتا ہے اور جوش میں بعض وقت ایسی جلد بازی سے کام لیتا ہے اور نازیبا حرکتیں کر بیٹھتا ہے کہ اگر تھوڑی دیر سوچتا تو شاید کبھی نہ کرتا - تخیل کی اس نزاکت اور طبیعت کی اس امنگ اور جوش سے اس کے دماغی فعل پر اثر پڑتا ہے جس سے اکثر اسکی شہوانی زندگی کا توازن بگڑ جاتا ہے- اس سے اکثر لوگ اس نتیجہ پر پہونچے ہیں اور اسکو ایک طرح کی سند بھی قرار دیدی ہے کہ صاحب فن کو رسوم و قیود سے آزاد ہونا چاہئے - یہ نتیجہ جتنا مبالغہ آمیز ہے اتنا ہی مضحکہ خیز بھی ہے کیونکہ اس‌بیان کے مطابق اخلاق کی تعریف میں بہت کچھ مبالغہ سے کام لیا گیا ہے - اجارہ داران اخلاق جب اخلاق کا ذکر

ایک دوسرے کے معاون ہوں گے اور ان دونوں میں کوئی تصادم ناممکن ہوگا فن میں ایک بلند روحانی زندگی کا عکس نظر آتا ہے اور اس عکس کو پیدا کرنے کے لئے صاحب فن اپنی تمام انسانی صلاحیتوں کو جن میں اخلاقی صلاحیتیں بھی شامل ہوتی ہیں حتی الوسع بروے کار لاتا ہے اس لئے بغیر بلند اخلاقی نظر کے فن بھی بلندی پر نہیں پہونچ سکتا - کسی شخص کی شاعری اگر اپنے اندر عظمت رکھتی ہے تو اس میں بلند اخلاقی نظر کا پایا جانا ضروری ہے - اس لحاظ سے تنقید کے وقت ہم دیکھنا چاہتے ہیں کہ شاعری کا جو آئینہ اس نے تیار کیا ہے اس میں زندگی کا عکس کیسا نظر آتا ہے ' پھر یہ عکس جزوی ہے یا کلی ہے - اگر صاف ہے اور کل کا ہے تو یقیناً فن میں عظمت ہے اور شاعر ایک بلند پایہ شاعر ہے - اور اس میں بلند اخلاقی نقطہ نظر بھی ضرور موجود ہوگا -

شاعری اور پیغمبری

لیکن صاحب فن یا شاعر میں بلند اخلاقی نقطہ نظر پائے جانے کے یہ معنی نہیں کہ اس کا شمار ان معلمین اخلاق میں ہے جو پیغمبر کے نام سے ملقب ہیں اور جن کی زندگی انسانوں کے اخلاق درست کرنے پر وقف ہوئی ہے جو جو خود سراسر اخلاق کا مجسمہ تھے اور جن سے اہل زمانہ درس اخلاق و پاکیزگی لیتے رہے ہیں - یہ وہ بلند مرتبہ ہے جہاں انتہائی بلندی نظر کے ساتھ انتہائی ذوق عمل بھی ہوتا ہے اور یہ صفت پیغمبری ہے - البتہ صاحب فن کے یہاں اخلاق ہونے سے مراد یہ ہے کہ وہ اپنے فن میں اخلاقی قدور کا اظہار کرتا ہے مثلاً جب کسی افسانہ یا ڈرامہ میں کوئی ظالم بادشاہ اپنے تاج و تخت سے محروم ہوکر ذلت و خواری کی زندگی بسر کرتا ہے تو ہم خوش ہوتے ہیں کہ وہ اپنے کیفر کردار کو پہونچ گیا - تنقید کا یہ معیار بالکل اخلاقی ہے

کیونکہ ظلم کی سزا یہی تھی کہ ایک ظالم کو سخت سے سخت خمیازہ برداشت کرنا پڑے -

شاعر اور پیغمبر میں ہم رنگی ہوتی ہے اور فرق بھی - ہم رنگی کی مثال تو یہ ہے کہ شاعر کا اخلاقی نقطہ نظر بھی اُسی خزانہ سے عطا ہوتا ہے جہاں سے پیغمبر کو پیغمبری ملتی ہے - دونوں اعلیٰ درجہ کے صاحب نظر ہوتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں کو دیکھتے اور سمجھتے ہیں - اسی لئے کہا گیا ہے شاعری جزویست از پیغمبری یعنی جہاں تک نظر کا تعلق ہے شاعری پیغمبری کا ایک جزو ہے اور بس - مگر پیغمبری کا درجہ شاعری سے اس واسطے بلند ہے کہ پیغمبر میں کمال بالغ نظری کے ساتھ اعلیٰ درجہ کا ذوق عمل بھی ہوتا ہے مگر شاعر کے اعمال و اقوال میں بڑا فرق ہوتا ہے - شاعر کی زندگی محض فکر و نظر کی زندگی ہوتی ہے - وہ مرغ قبلہ نما کی طرح تڑپتا ہے اور احساس رکھتا ہے مگر دل میں نہ تو وہ ذوق عمل اور نہ قدم میں وہ روانی ہوتی جو پیغمبر میں ہوتی ہے - بحیثیت شاعر کے اس سے عمل کی خواہش رکھنا اس کو اپنے حلقہ سے باہر نکلنے کی دعوت دینا ہے - لیکن اگر کسی شخص کی زندگی میں یہ دونوں خصوصیتیں خواہ کسی حد تک بھی سہی جمع ہوجائیں تو سمجھنا چاہئے کہ اس پر پیغمبری کا عکس پڑ رہا ہے -

اس لحاظ سے ہم شاعر یا صاحب فن سے کسی عمل کے خواہاں نہیں ہوتے بلکہ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ اس میں تخیل کے ساتھ ساتھ ہمدردی رواداری ، محبت ، اخلاق ، وسیع النظری ، لوگوں کو سمجھنے کی خواہش ، اور اجزا کو ایک کل کی صورت میں ترتیب دینے کی تمنا ہے یا نہیں اور اگر ہے تو کہاں تک ہے کیونکہ یہی چیزیں ہیں جنکو آرٹ

کی ضرورت ہوتی ہے اگر صاحب فن کی روزمرہ زندگی ان چیزوں سے خالی ہے تو بھلا اس کے آرٹ میں یہ چیزیں کہاں سے آئیں گی کیونکہ ان صلاحیتوں کی کمی اس کے آرٹ پر خراب اثر ڈالے گی - لیکن اگر یہ صفات اس کی اخلاقی زندگی کا جزو ہیں تو یقیناً اس کے فن پر اچھا اثر پڑیگا - اعمال صالح سے نظر صالح اور بلند ہوتی ہے - مولانا روم فرماتے ہیں :—

صحبت صالح ترا صالح کند

صحبت طالح ترا طالح کند

صالح سے مراد یہی بلندی نظر ہے یعنی نیکوں کی صحبت سے تخیل بلند ہوتا ہے اور انسان و کائنات سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے جس سے روح کو سرور ملتا ہے - اور طالح سے مراد مندرجہ بالا صفات کا فقدان ہے -

ایک صاحب فن جس کی اخلاقی زندگی بلند نہیں ہے ممکن ہے ایک اچھا دستکار ہوجائے مگر اعلی درجہ کا صاحب فن نہیں ہوسکتا - اس میں ممکن ہے تھوڑی بہت تخیل کی صلاحیت ہو اور کسی حد تک جذبات بھی ہوں مگر اس میں تناسب کا فقدان ضرور ہوگا کیونکہ وہ کسی چیز کو کل کی حیثیت سے نہیں دیکھ سکیگا اور کل کی عظمت اس کے ذہن میں نہیں آئے گی اس لئے وہ آرٹ کا رابطہ اخلاق کے ساتھ نہیں دیکھ سکتا کیونکہ جہاں انسان کی روحانی بلندی اور کائنات کا مجموعی طور پر جائزہ لیا جاتا ہے وہاں آرٹ اور اخلاق جاکر مل جاتے ہیں اور یہ بلندی اس کے پست تخیل سے بہت دور ہے - تخیل کی یہ بلندی جہاں آرٹ اخلاق کا معاون ہوتا ہے حاصل کرنا آسان نہیں - مدتوں کی تربیت اور مدتوں کی پرورش

کے بعد یہ جوہر پیدا ہوتا ہے - صاحب فن کو اپنی روح کا راز فاش کرنے کے لئے ایک زمانہ درکار ہے :—

قرنہا باید کہ تا یک سنگ اصلی ز آفتاب
لعل گردد در بدخشاں یا عقیق اندر یمن

اول صاحب فن کو کمال غور و فکر سے اپنی صلاحیتوں کا جائزہ لینا پڑیگا ' اپنی فطرت کو پرکھنا پڑیگا اور پھر سالہا سال کی محنت و مشقت اٹھانی پڑیگی تب کہیں اس کو دیدہ بینا عطا ہوسکتا ہے اور وہ اس کائنات کا راز دار بن سکتا ہے -

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

گو محنت و مشقت اس سفر کا ایک ضروری زاد راہ ہے مگر منزل تک پہونچنا اس کا لازمی نتیجہ نہیں کیونکہ :—

این دولت سرمد ہمہ کس را ند ہند

لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ہر صاحب فن بزرگ ہی ہو اور اسکی نگاہ کہکشاں تک پہونچے - زندگی کی اور بھی تو معمولی معمولی حقیقتیں ہیں جن کا جاننا ضروری ہے - اگر گلاب خوبصورتی کے ساتھ خوشبو بھی رکھتا ہے تو لالۂ صحرائی میں بھی ایک شان دلفریبی اور دلاویزی پائی جاتی ہے - اگر میدان نہ ہوں تو پہاڑ کی عظمت کا اندازہ کیسے ہوتا - اگر تالاب نہ ہوں تو سمندر کی وسعت کس کے خیال میں آسکتی ہے - اگر چھوٹی حقیقتوں کا حال نہ معلوم ہو تو بلند حقیقت کا خیال کیسے ذہن میں آئیگا - اس لئے معمولی درجہ کا صاحب فن بھی اعلی درجہ کے فن کے سمجھنے اور اس کی ترقی میں خاصی مدد کرتا ہے -

منجملہ اور اخلاقی صفات کے صاحب فن میں اخلاص کا ہونا ضروری

آرٹ اور اخلاص

بلکہ اشد ضروری ہے - اس سے دو طرح کا اخلاص مراد ہے ایک تو اخلاقی اخلاص اور دوسرا فنی اخلاص - اخلاقی اخلاص سے عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ کسی کو جان بوجھ کر دھوکا نہ دیا جائے یعنی قول و فعل میں ہم آہنگی ہو اور ضمیر ریا کاری کی آلائش سے پاک ہو - لیکن اگر کسی شخص کی روزمرہ زندگی اس قسم کی ہے کہ وہ لوگوں کو فریب دیتا ہے ، اور جعل سازی کرتا ہے اور وہ صاحب فن بھی ہے تو اُس کے فن پر اس عادت کا مثل دوسری اخلاقی خرابیوں کے ناگوار اثر پڑنا لازمی ہے -

لیکن فن میں جس چیز کی اشد ضرورت ہے اور جس کے بغیر کوئی فن فن نہیں ہوسکتا وہ صاحب فن کا خود اپنی ذات سے ایک رشتۂ اخلاص قائم کرنا ہے - اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کو صرف انھیں چیزوں کا اظہار کرنا چاہئیے جن کا اس کے دل پر اثر ہوتا ہے - بقول مرزا کے :—

تب ناز گراں مائگی اشک بجا ہے
جب لخت جگر دیدۂ خونبار میں آوے

یعنی اس اظہار میں اس کو انتہائی خلوص و صداقت سے کام لینا چاہئیے اور جو کچھ اس کے دل میں ہے وہی زبان پر ہونا چاہئیے - ایسا نہ ہو کہ آج کچھ کہا اور کل اس کا بالکل مخالف - واضح رہے کہ صاحب فن کی طبیعت میں نشو و نما ہوتی ہے مگر تضاد و تخالف نہیں ہوسکتا - یہ ممکن ہے کہ جو چیز آج چھوٹی ہے کل بڑھکر بہت بڑی ہوجائے مگر یہ نہیں ہوسکتا کہ وہ سرے سے غائب ہوجائے اور دوسری بالکل مخالف چیز اس کی جگہہ لیلے - اگر صاحب فن خود اپنی ذات سے اخلاص نہیں برتتا ، ریاکار ہے اور دل میں کچھ اور رکھتا ہے اور زبان سے کچھ

اور کہتا ہے تو نہ صرف اس کی اخلاقی زندگی خراب ہوگی بلکہ اس کی صنعت بھی بالکل بد صورت اور خستہ حال ہوگی - جو صاحب فن اس قسم کے زہریلے اثر میں مبتلا ہے وہ نہ صرف بحیثیت انسان کے بلکہ بحیثیت صاحب فن کے بھی محض ایک دھوکا ہے ' ایک فریب ہے اور سراب سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا اس ریاکاری کی بین مثال اس وقت نمایاں ہوتی ہے جب صاحب فن کسی غیر جمالیاتی خیال سے متاثر ہوکر خود فریبی میں مبتلا ہو جاتا ہے اور فن کو ایک آلۂ کار بناتا ہے مثلاً نام و نمود کی خواهش ' شہرت کی آرزو ' روپیہ پیدا کرنے کے شوق کو فن کی مدد پہونچاتا ہے یعنی فن کو کسی غیر جمالیاتی مقصد کے حصول کے لئے استعمال کرتا ہے - اس صورت میں اس کا فن نہ صرف ناقص ' خام اور بے روح ہوجاتا ہے بلکہ اس کے احساس جمال میں بھی فرق پڑ جاتا ہے ظاہر ہے کہ فن کے مذہب میں اس سے بڑا اور کوئی گناہ نہیں - لیکن یہ بھی اکثر دیکھا گیا کہ اخلاص کے باوجود صنعت اچھی نہیں ہوتی - اس کی وجہ یہی ہوسکتی ہے کہ صاحب فن اصطلاحات کی مشق میں یا تو کچا ہے ' کافی محنت نہیں کرتا ' تخیل میں جوش پیہم نہیں دکھاتا یا پھر اتنا بلند ہے کہ اصطلاحات اس کے تخیل کا پورے طور پر بار نہیں اٹھا سکتے -

اچھا اب اس بحث کا دوسرا بڑا حصہ لیجئے یعنی اظہار سے قبل صاحب فن کے دماغ میں جو قدرر ہیں اور جو متشکل ہونے والی ہیں ان کا اس کی صنعت پر کیا اثر پڑتا ہے اس سوال کو بھی اگر دو ٹکڑوں میں توڑ دیں تو جواب آسان ہوگا پہلے تو یہ دیکھنا پڑیگا کہ جو قدور طبیعت پر اچھا یا ناگوار اثر ڈالتی ہیں ان کا صنعت پر کیا اثر پڑتا ہے - پھر یہ دیکھنا پڑیگا

کہ اخلاق کے لحاظ سے قدور کے روشن و تاریک پہلوؤں کا صنعت پر کیا اثر پڑتا ہے - یہ دونوں ٹکڑے گو الگ کردئے گئے ہیں مگر درحقیقت الگ نہیں کیونکہ جو چیز اخلاق سے گری ہوئی ہے وہ ناگوار اثر پیدا کرسکتی ہے اور جو چیز ناگوار ہے وہ مخرب اخلاق کہی جاسکتی ہے - اسی طرح جو چیز اچھا اثر ڈالتی ہے اس کا شمار پسندیدہ اخلاق میں ہوسکتا ہے اور جو چیز اخلاق کے لحاظ سے بہتر ہے وہ اچھا اثر ڈال سکتی ہے - لیکن مناسب یہی ہے کہ ان دونوں پہلوؤں کو الگ ہی رکھا جائے تاکہ نفس مسئلہ اچھی طرح ذہن نشین ہوجائے - یہاں ایک ضروری عملی سوال یہ ہوتا ہے کہ کیا آرٹ کے لئے اخلاقاً اچھا یا خراب ' پسندیدہ ' اور ناگوار الفاظ استعمال کئے جا سکتے ہیں کیونکہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جب کسی چیز کا آرٹ میں اظہار ہوتا ہے تو ان الفاظ کا استعمال اس جگہ فریب اور بے محل نہیں ہوتا اس واسطے کہ کسی ناگوار یا بد اخلاق چیز کا جب آرٹ میں اظہار ہوتا ہے تو اظہار اس کو دل خوش کن بنا دیتا ہے اور اور ان سے وہ تنغض اور تخریبی کیفیت نظر انداز ہوجاتی ہے - اس میں شک نہیں کہ صاحب فن کو کسی چیز کے اظہار سے خواہ وہ کچھ ہی ہو مسرت ضرور ہوتی ہے مگر کیا اس اظہار میں چیزوں کی قلب ماھیت ہو جاتی ہے ؟ کیا کسی شے کے ناگوار یا پسندیدہ عمدہ یا مخرب پہلو غائب ہوجاتے ہیں؟ میری راے میں تو کبھی یہ پہلو غائب نہیں ہوتے - بلکہ دوسرے پہلوؤں کے ساتھ مقابلہ و موازنہ کی کیفیت پیدا کرتے ہیں - اچھا پہلے اخلاقی پہلو کو لیجئے - کسی صنعت کی تنقید ہمیشہ اخلاق کی کسوٹی پر ہوتی ہے - جس طرح ہم یہ دیکھتے ہیں کہ فرد کا سوسائٹی سے کیا تعلق ہے اسی طرح آرٹ میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک جزو کا دوسرے جزو سے اور پھر کل سے کیا تعلق ہے - پھر یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جو

فرض کسي جزو کے ذمہ ڈالا گیا ہے آیا وہ اسکو اچھي طرح ادا کرتا ھے - تنقید کا
یہ پیمانہ آخر اخلاقی ھی تو ھے لیکن ھماري روزمرہ زندگی کے لئے جو اخلاقی
پیمانہ ھوتا ھے اس میں اور آرٹ کے جانچنے کے لئے جو اخلاقی پیمانہ ھوتا ھے
اس میں ذرا فرق ھوتا ھے - اخلاق کا کام ھماری روزمرہ زندگی کو درست
کرنا اور سنوارنا ھے اور ایسے اصول وضع کرنا ھے جس سے افراد اور جماعت
میں تصادم نہ ھو - ظاھر ہے کہ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے عملی پہلو
کا بہت کچھ جائزہ لینا پڑتا ھے' لوگوں کی کمزوریوں پر نظر ھوتی ھے اور
سوسائیٹی کو اخلاقی حیثیت سے بلند کرنے کا خیال ھوتا ھے لیکن فن کی
دنیا خود ایک مستقل حیثیت رکھتی ہے اور اس لحاظ سے فن پر ھم اخلاقی
نقطۂ نظر سے جو تنقید کرتے ھیں اسمیں صرف جمالیاتی پہلو نمایاں ھوتا ھے-
آپ میر انیس کے مرثیے پڑھتے ھیں تو آپکو مختلف اشخاص کے مختلف کردار
نظر آتے ھیں - کوئی شخص جاں نثاری میں فرد ھے ' کوئی بہادری میں یکتا
ھے ' کوئی محبت و غمگساری میں بےمثل ھے کوئی حقگوئي میں بےنظیر ھے -
سیرت کے ان پہلوؤں پر جب آپ غور کرتے ھیں اور ان کو بے مثل اور یکتا
کہتے ھیں تو آپ انھیں آخر اخلاق ھی کی نگاہ سے تو دیکھتے ھیں - اسی طرح
آپ اگر ایک ڈرامہ دیکھ رہے ھوں جس میں کسی شخص کے ساتھ ظلم یا
زیادتی کي گئی ھو تو آپ کا دل کڑھتا ھے ' آپکو تکلیف ھوتی ھے ' آپ غیظ
میں آجاتے ھیں اور آپکے جذبات بھڑک اُٹھتے ھیں - کیوں ؟ اس لئے کہ ظلم
عمدہ اخلاق کے خلاف ھے - لیکن اسکے باوجود وھاں آپکا جذبہ جمالیاتی ھوتا
ھے یعنی آپ اس ظلم کی تلافی چاھتے تو ھیں مگر یہ خواھش ھوتي ھے کہ
ڈرامہ کے اندر ھی ظالم کو سزا مل جائے - یہ تو نہیں ھوتا کہ ظلم تو ھو ڈرامہ
کے اندر اور آپ اسکی عملی تلافي کرنے لگیں کیونکہ وھاں مقصد تو صرف
روحانی اور اخلاقی احساس ھے اخلاقی عمل نہیں - وھاں اخلاقی نقطۂ نگاہ

سے مراد صرف قدروں کی جانچ اور سیرت کی تشریح ہے - مگر یہ جانچ اخلاقی زندگی کے نصب‌العین کو سامنے رکھکر کی جاتی ہے یعنی آپ عمدہ سے عمدہ اخلاق کی روشنی میں سیرت کی تنقید کرتے ہیں - اس لیے ڈرامہ میں جب آپ کسی کی سیرت کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ دیکھتے ہیں کہ اس میں انسانیت و شرافت کا جوہر کہاں تک ہے - آیا وہ اپنی ذمہ داریوں سے گریز کرتا ہے یا مردانہ وار انکا مقابلہ کرتا ہے - پھر اگر ظلم کو شکست ہوتی ہے اور بدی کا بیڑا غرق ہوتا ہے تو آپ خوش ہوتے ہیں کہ یہ چیزیں اپنے کیفر کردار کو پہونچ گئیں - اس لحاظ سے آرٹ میں اخلاقی زاویہ نگاہ تو ہوتا ہے مگر اخلاقی عمل نہیں ہوتا -

آرٹ میں یہ اخلاقی زاویہ نگاہ جیسا ہم بتا چکے ہیں عمدہ اخلاق سے مترتب ہوتا ہے یعنی ہماری اخلاقی زندگی کے بلند ترین نصب‌العین کا عکس آرٹ پر پڑتا ہے - لیکن اخلاقی زندگی کے عملی پہلوؤں کی تکمیل اسی وقت ہوتی ہے جب انسان ان پہلوؤں کے منشا کے متعلق غور کرے اور نفس پر ان کے اثر کو سمجھنے کی کوشش کرے کیونکہ صحیح اخلاقی زندگی وہی ہوتی ہے جس میں نظریہ اور عمل میں ہم آہنگی ہوتی ہے - اگر عمل کے نظری پہلوؤں سے نگاہ آشنا نہیں تو عمل بے روح ہوگا - اس لیے جب ہم کسی چیز کے نظری پہلو پر زور دیتے ہیں یعنی اس کو صرف تخیل اور تصور کی نظر سے دیکھتے ہیں تو وہ چیز فن میں داخل ہو جاتی ہے اور جب سوسائٹی کی بہتری کے لحاظ سے اس کے عملی پہلو پر نگاہ ہوتی ہے تو اس کا شمار اخلاق میں ہوتا ہے - اس طرح فن کی حیثیت سے جب کوئی چیز پیش کی جاتی ہے تو اس کا مقصد عمل کرنا یا عمل کی تلقین کرنا نہیں ہوتا بلکہ تصور و تخیل کے لیے صرف اخلاقی نقطۂ نگاہ پیش کرنا ہوتا ہے -

جس طرح آرٹ پر عمدہ اخلاقی قدور کا اثر پڑتا ہے اسی طرح نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق قدور کا بھی اثر پڑتا ہے - آرٹ میں ان نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق قدور کی حیثیب ہماری روز مرہ زندگی سے مختلف ہوتی ہے مثلاً اگر ہم کسی کو کوئی اخلاقی جرم کرتے دیکھتے ہیں تو اس کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش کے لئے عملی قدم بڑھاتے ہیں مگر آرٹ کی دنیا میں ہم کو اس جرم کے صرف خراب ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ہماری طبیعت میں اس سے انقباض و تکدر کی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ہم صرف یہ چاہتے ہیں کہ ایسا نہ ہوتا تو اچھا ہوتا اور اگر ہوگیا تو آرٹ ہی میں اس جرم کی سزا بھی دیجائے - بہرحال ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ اگر صنعت میں ان نا پسندیدہ اور مضرب اخلاق قدور کا ظہور ہوتا ہے تو کیونکر ہوتا ہے؟ اگر آپ کسی ایسی قدر کا جس سے طبیعت میں انقباض پیدا ہو آرٹ میں محض اس قدر کی غرض سے اظہار کریں تو یہ قدر بے کیف ہوگی - کسی تکلیف یا غم کا حال صرف غم کے لحاظ سے کون سنے گا اگر آرام و مسرت کا خیال ساتھ ساتھ نہ ہو - نا پسندیدہ قدور تو ہم صرف اس لئے پیش کرتے ہیں تاکہ پسندیدہ قدور کی اہمیت واضح ہوجائے - اگر آرٹ میں بد اخلاقی کا ذکر محض بد اخلاقی کی غرض سے کیا جائے تو وہ کوئی بڑا آرٹ نہ ہوگا کیونکہ خالص منفی قدروں کا ذکر جب تک ان کا سلسلہ اثبات والی قدروں کے ساتھ نہ ہو بے پشت اور بے نتیجہ ہوگا - بد اخلاقی کی اہمیت اگر ہے تو بس اتنی ہے کہ وہ نیکی کے رخ کو اور واضح کردے - ظلم ، جبر ، دغا بازی ، ہوس رانی وغیرہ کا ذکر اگر آرٹ میں آتا ہے تو لا محالہ کسی بلند اخلاقی صفت کو واضح کرنے کے لئے آتا ہے ورنہ بذاتہ یہ چیزیں خوشنما نہیں معلوم ہوتیں انسانی صفات کی ترقی کے لئے جس طرح نیکی کے ساتھ بدی کا ہونا

لازمی ہے اسی طرح فن کی دنیا میں نا پسندیدہ اور مخرب اخلاق قدروں کا اظہار ضروری ہے - پھول کے ساتھ کانٹا نہ ہو تو پھول مکمل پھول نہ ہوگا اور کانٹے کی حیثیت یہاں محض کانٹے کی نہیں ہے بلکہ پھول کی دیدہ زیبی اور خوبصورتی کو بلند کرتی ہے - مرزا نے کیا خوب کہا ہے :—

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بـاد بہـاری کا

گوئٹے نے اپنے مشہور ڈرامہ فاوسٹ میں شیطان کی بھی یہی حیثیت رکھی ہے یعنی شیطان انسان کی اخلاقی ترقی کے لئے ایک ناگزیر شے ہے اور بغیر اس شے پر کامرانی حاصل کئے ہوئے انسان اخلاقی کمال نہیں حاصل کرسکتا - میر انیس نے اپنے مرثی میں یزیدی افواج کا حال ان کی شقاوت ' انکی بے رحمی ' انکی جاہ پسندی و دنیاداری کا ذکر بڑے جوش سے کیا ہے مگر اس جوش بیان سے مقصد محض ان ناپسندیدہ چیزوں کا اظہار نہیں ہے بلکہ ان میں رنگ اس لئے بھرا گیا ہے تا کہ جو چیز مقابل میں پیش کی گئی ہے وہ اچھی طرح صاف اور روشن ہو جائے - مثلاً یزیدی فوج کے ایک سپاہی کا حال سنئے :—

بالا قد ' و کرخت و تنو مند و خیرہ سر
روئیں تن و سیاہ دروں آہنی کمر
ناوک پیام مرگ کے ' ترکش اجل کا گھر
تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر
دل میں بدی ' طبیعت بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا
ساتھ اس کے اور اسی قد و قامت کا ایک یل
آنکھیں کبود ' رنگ سیہ ابروؤں پہ بل

بد کار و بد شعار و ستمگار و پر دغل
جنگ آزما ' بھگائے ہوئے لشکروں کے دل
بھالے لئے کسے ہوئے کمریں ستیز پر
نازاں وہ حرب گرز پہ ' بہ تیغ تیز پر

اسی طرح ایک دوسرے موقع پر کہتے ہیں :—

نکلا ادھر سے بہر وغا ایک رو سیاہ
زور آور و تہمتن و مغرور و کینہ خواہ
کاندھے پہ گرز ' بر میں زرہ ' خشمگیں نگاہ
سر پر مثال قبضۂ تیغ آہنی کلاہ
آمد شقی کی تھی کہ رواں رود نیل تھا
ہیبت میں تھا جو دیو تو ہیکل میں بیل تھا

پھر عابد بیمار کا حال ' گرمی کی شدت پیاس کی تکلیف' بیکسی و بے سر و سامانی کی داستان غرض کتنے ہی نا پسندید مضامین ہیں جو کئی رنگ سے باندھے گئے ہیں - یہ صرف اس لئے ہے کہ قافلۂ اہل بیت کی جواں مردی ' قوت برداشت ' خدا کی راہ میں سرکٹانے کی تمنا یعنی ان کی سیرت کے مختلف پہلو روشن اور واضح ہو جائیں - اس سے معلوم ہوتا ہے کہ فن میں کسی نا پسندیدہ چیز کا ذکر محض اس چیز کی ذات سے وابستہ نہیں ہوتا بلکہ اس کا اثر دوسری اچھی قدروں پر پڑتا ہے - اور اگر دوسری اچھی قدروں پر اسکا اثر نہ پڑے تو وہ نا پسندیدہ قدر بالکل بے کیف اور بیکار ہو جائیگی - اس لئے فن میں نا پسندیدہ اور مخرب اخلاق چیزوں کا ذکر آنا ممکن ہے مگر انکی ایک حیثیت ہوتی ہے جو مخرب اخلاق نہیں ہوتی لیکن اگر یہی چیز اخلاق کے دامن پر دھبہ لگانے کی شہ دے اور بہیمانہ خواہشوں کو بے مہار کردے

تو وہ فن فن نہ ہوگا - اس لحاظ سے فن اور اخلاق میں ایک گہرا رشتہ ہے جس کو اگر علیحدہ کردیا گیا تو روح کا شیرازہ پریشان اور زندگی بے کیف ہو جائیگی -

---

نوٹ۔ اس مضمون کی تیاری میں منجملہ دیگر کتب کے حسب ذیل کتابوں سے بھی مدد لی گئی ہے :—

1. Mind and Reality—LORD HALDANE.
2. Mind and its Working—C. E. M. JOAD.
3. A. B. C. of Psychology—C. K. OGDEN.
4. The Essece of Aesthetic—B. CROCE.
5. Encyclopaedia Britannica (Articie on Aesthetics)--B. CROCE.
6. Towards a Theory of Art--L. ABERCROMBIE.
7. A Study in Aesthetics—L. A. REID.
8. Three Lectures on Aesthetic—B. BOSANQUET.
9. Oxford Lectures on Poetry—A. C. BRADLEY.
10. An Idealist View of Life—S. RADHAKRISHNAN.

چند دکھنی پہیلیاں

پہلی فصل

قرآن

(۱) سفید رکابي کالے چنے ' جن کے نصیب انوں چنے .

[خُران - قران

سفید رکابی (رکھابی) کاغذ ھے ' اور کالے چنے الفاظ ھیں جو سیاہ روشنائی سے لکھے ھوے ھیں . ان چنوں کو چاننے والا بڑا صاحب نصیب اور خوش قسمت ھے . اگر لفظ " نصیب " نہ ھوتا تو یہ پہیلی ھر قسم کی لکھی ھوی چیز کے معنی میں آ سکتی تھی . حق تو یہ ھے کہ ھر قسم کی لکھائی کو پڑھنے اور سمجھنے والا خوش نصیب ھے .

(۲) اُجلی زمین کالے دانے ' ھات سے پھرتے منہ سے اُٹھاتے .

[قرآن

سفید (اجلی) زمین میں کالے دانے وھی سفید کاغذ پر سیاہ رنگ کی تحریر ھے - یہ دانے ھاتھ سے بوئے جاتے ھیں (پھرتے) اور مُنہ سے اُٹھائے جاتے ھیں - اس پہیلی سے بھی عام تحریر اور پڑھ سکنے کی قابلیت کا مفہوم نکلتا ھے .

(۳) ییک جناور ھَر ' چار پاواں تیس پَر .

[قرآن اور رحل

قرآن اور رحل دونوں کو مجموعی طور پر ایک جانور (ییک جناور) سے تشبیہ دي گئی ھے - چار پاؤں (پاواں) رحل کے چار پائے ھیں ؛ اور تیس پَر سے قرآن کے تیس پارے مراد ھیں .

اسی مضمون اور اسی اسلوب کی ایک پہیلی ہمارے ہاں یوں ہے :

'' ایک گھوڑا توس سوار ' دیکھنے والا برخوردار .''

(۴) پیک نر ' تہس پر . جانے سو لوگ جانے نوں ' جانے سو گدے سے بہتر .

[قرآن

قرآن کو نر سے غالباً اس لئے تشبیہ دی گئی ہے کہ لفظ قرآن مذکر اسم ہے - جاننے والے بھی اس کی حقیقت اور عظمت سے پوری طرح واقف نہیں (نوں) ہیں : البتہ جو لوگ اسے کچھ بھی جانتے ہیں وہ گدھے (گدے) یعنی جانوروں سے ضرور بہتر ہیں - دوسرے فقرے کے پہلے حصے میں اثبات اور نفی کو جمع کرکے پہیلی کی شان پیدا کردی گئی ہے -

دوسری فصل

جان ' جینا اور مرنا ' عقل

(۵) سنّے کا پنجرا ' سنّے کی کیلیاں . جکتیں بلّیاں ' نکلتّے توتا .

[جان ' روح

فائدہ : جکتیں=جکتے ہیں ' جانتی ہیں . نکلتّے = نکلتا ہے .

سنہری (سنے کا) پنجرہ انسان کا جسم ہے ' اور سنہری کلنجیاں (کیلیاں) روح ہے ' جسے آگے چل کر توتے سے تشبیہ دی گئی ہے .

(۶) جب ہمیں کُل تھے مہاں ' لگتے ہزاراں کے گلے . جب ہمیں خار ہوے ' سوب سے نِخالص بھلے .

[روح

فائدہ : ہمیں = ہم . ہزاراں = ہزاروں . سوب = سب . نخالص= الگ تھلگ ' جدا ' دور .

(۷) گھر ھے دروازا نَھیں ' پڑوس ھے بات نَھیں .

[خبر - قبر

(۸) آھا ' پِیا کیا کام کیا ! جنگل میں ڈیرا کیا . کُچھ آس نَھیں کُچھ پاس نَھیں ' کچّی کلی میں باس نَیں . ایسا جناور گھات کا ' لے کو گیا مورے ھات کا . چِلتا لگا بات کا ' جَگتیوں ساري رات کا !

[موت ' قبر

فائدہ : آھا تاسف کا کلمہ ھے ' آہ آہ - کچھ = کچھہ . لے کو گیا = لے کر چلا گیا ' چھین لے گیا . جگتیوں = جگتي ھوں ' جاگتی ھوں . چلتا دکھنی محاورے میں مذکر ھے .

مضمون صاف ھے . ایک عورت کے منہ سے اس کے شوھر کے مرنے اور آبادی سے دور دفن ھونے اور اس سبب سے اس بدنصیب کی شب بیداری اور بیقراری کا ذکر ھے .

(۹) آسمان اُتّا پھل زمین اُتّے توکرے میں رکھ لے کو نام نیں سو گاؤں کو لے کو گئی تو موں نیں سو آدمی کھا لیا .

[عقل

پہیلی کہنے والی کہتی ھے کہ آسمان کے برابر (اُتّا) ایک پھل تھا - میں اُسے زمین کے برابر (اُتّے) توکرے میں رکھ کے ایک ایسے گاؤں کو لے گئی جس کا کچھ نام نہیں تھا - وھاں اس پھل کو ایک ایسا آدمی کھا گیا جس کے منہ (موں) نہیں تھا - ظاھر ھے کہ ایسی چیز ' جو زمین آسمان سب پر حاوی ھو ' عقل کے سوا اور کیا ھو سکتی ھے -

تیسری فصل

انسان ، اس کے اعضاء اور متعلقات

---

(۱۰) ییک خالی ، دوسرے میں کیوں بھرا وو آب ھے
جھاڑ کے اُپّر جو ھمدم وو بڑا تـالاب ھے

[ادمی کا آنگ ۔ آدمی کا جسم

پہلے مصرعے میں جسم کے دو حصے تصور کئے گئے ھیں : ایک (ییک) ، یعنی نیچے کے دھڑ کو خالی اور دوسرے ، یعنی اوپر کے دھڑ کو (غالباً پیٹ اور اس کے اندر کی کیفیت کے لحاظ سے) پانی سے بھرا ھوا کہا گیا ھے ۔ کیوں (کیسا کچھ ، کس قدر) تعریف اور استعجاب کا کلمہ ہے . دوسرے مصرعے میں جسم کو درخت (جھاڑ) سے ، اور سر کو بڑے سے تالاب سے تشبیہ دی ھے .

(۱۱) ھے نِہاں اللہ محمد ییک سَو ھور تین میں !

کھول کر بولوں تو میں رخنا پڑیں کا دین میں !

[آدمی کا جسم

پہلے مصرعے میں اللہ اور محمد کا ایک سو تین میں جمع ھونا بتایا ھے ، جس سے مراد یہ ھے کہ اللہ اور محمد کے ، بہ حساب جمل ، ۱۰۳ عدد ھوتے ھیں . یہ حساب یوں ھے : اللہ = ھو = ۱۱ ، محمد = ۹۲ ؛ کل = ۱۰۳ اسی طرح لفظ جسم کے بھی یہی ۱۰۳ عدد ھیں (ج + س + م = ۳ + ۶۰ + ۴۰ = ۱۰۳) . دوسرے مصرعے میں یہ خدشہ ظاھر کیا گیا ھے کہ اگر ۱۰۳ کو کھول کر بیان کر دیا جائے ، یعنی "جسم" کہہ دیا جاے تو

دین (اسلام) میں رخنہ پڑے گا (پڑیں گے) ' کیوں کہ ایسا کرنے سے اللہ کے لئے جو جسمانیت سے مبرا اور منزہ ہے ' جسم ثابت ہو جاے گا !

(۱۲) یہک کنول کا پھول : کَبی آدا ' کبی سارا؛ کہیں ہے ' کہیں نہیں .

[ماں باپ

ایک کنول کے پھول سے ماں بپ کی مجموعی حیثیت کا بیان منظور ہے . کبھی (کبی) یہ پھول آدھا (آدا) ہوتا ہے اور کبھی سارا ' یعنی کسي کے ماں باپ میں سے صرف ایک هي فرد (آدھا) زندہ ہوتا ہے اور کسی کے دونوں ہوتے ہیں . اسی طرح ' کہیں تو دونوں باپ ہوتے ہیں ' اور کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک بھی نہیں (نیں) ہوتا ' یعنی کوئی بن ماں باپ کا (یتیم) ہی ہوتا ہے .

اس پہیلی کی ایک اور صورت (۱۳) ہے - اہل بہار کے ہاں بھی ماں باپ کی ایک پہیلي میں قریب قریب یہی الفاظ ہیں - ان کی پہیلي یوں ہے :-

" گلاب رے گلاب ' گلاب کا پھول . کسی کو سموچا ' کسی کو آدھا ' کسی کو ٹکڑا ' کسی کو کچھ بھی نہیں ."

(۱۳) پھول میں پھول مہا پھول ؛ کسی کُو ہے ' کسی کُو نَہیں ' کسی کو یہک ' کسی کو دو .

[ماں باپ

(۱۴) بھائی رے : بھائي دَلّے رے ! تو میرا مرد ' میں تیري جورو ' شکار کُو جائیں گے ' چل رے !

[چار ادمیاں - چار آدمي

فائدہ : مرد میں م اور ر مفتوح ہے .

اس میں صرف یہ بھید ہے کہ چار آدمی صاف صاف بتا دیئے گئے ہیں : تُو ' میرا خاوند (مرد ') ' میں اور تیری بی بی (جورو) . ان الفاظ کے جلدی جلدی ادا ہونے سے ایک لطیف سا بھید بن جاتا ہے . '' ڈلّے '' مخاطب کا ایک فرضی نام ہے .

(۱۵) دریا کنارے کھڑی تھی محبوب نو برس کی
تسلیم کر کو پوچھا '' اے دل ربا تو کس کی ؟ ''

[ہنکی کی پتلی . آنکھ کی پتلی

پتلی کو '' نو برس کی محبوبہ '' اس رو سے کہا گیا کہ وہ چھوٹی سی ہوتی ہے .

(۱۶) ایک کوڑی ' پچاس جوڑی .

[دانتاں . دانت

پچاس جوڑی سے مراد ایک سو نہیں بلکہ محض پچاس عدد ہے . پچاس میں ایک کوڑی (۲۰) کو جمع نہیں کیا جائے گا بلکہ ۵۰ میں سے ۲۰ کو منہا کیا جائے گا . اس طرح ۳۰ کا عدد حاصل ہوتا ہے ' جو دانتوں کی مشہور عام تعداد یعنی ۳۲ کے لگ بھگ ہے . یہ عجب بات ہے کہ دانتوں کا اور کچھ پتہ نشان نہیں دیا گیا .

(۱۷) اُپّر دھابا ' نیچے دھابا ؛ بیچ میں بیٹھی کُٹنی خابا .

[جیبھ . زبان

زبان کو کٹنی اس لئے کہا گیا کہ وہ بولنے میں کام آتی ہے اور اکثر اِدھر کی اُدھر لگائی بجھائی کرتی رہتی ہے ؛ اور وہ قحبہ (خابا) اس لیے ہے کہ وہ اپنے میٹھے میٹھے بول سے ' اس قماش کی عورتوں کی طرح ' اوروں کا دل موہ لیتی ' انہیں اپنے بس میں کر لیتی ہے - تشبیہ کو پورا کرنے کے لیے

زبان کو (ملہ کے مکان کی) دومنزلی منزل میں (جہاں ایک دھابا اوپر ہے اور ایک دھابا نیچے) بٹھا دیا گیا ہے .

(۱۸) آتّا سِری کا آنگن ' اُس میں لگے ہیں چار بھلگن .

[ھتیلی بی اُنگلیاں . ھتھیلی اور انگلیاں

ھتھیلی کو ایک چھوٹے سے , اتا سری کا , صحن سے اور انگلیوں کو بھلگلوں سے تشبیہہ دی گئی ہے . اس پہیلی میں یہ سقم ہے کہ انگلیوں کی تعداد بجائے پانچ کے چار بتائی گئی ہے . بھنگن اہل مدراس کو نہایت درجہ مرغوب ہے . یہ ترکاری بارہ مہینے تیس دن برابر دستیاب ہوتی ہے ' اور شاید ہی کوئی دن کسی گھر میں خالی جاتا ہوگا جب بھلگن نہ پکتے ہوں .

(۱۹) دھوئے دھائے ' پھودے میں بھائے .

[پاواں بی جوتا . پاؤں اور جوتا

پاؤں دھوئے دھائے جاتے ہیں ' اور ایک نرم سی چیز (پھودا) میں ڈال دئیے (بھائے) جاتے ہیں .

(۲۰) بڑی مسجد کے دو مُنارے . خازی ساب کُو پٹک کو مارے .

[ناک کا ریلٹ . ریلٹم

ناک کو بلندی کے لحاظ سے بڑی مسجد سے ' اور دونوں نتھلوں کو دو مینارون (منارے) سے تشبیہہ دی گئی ہے . اس مسجد میں سے قاضی صاحب (خازی ساب) نکلتے ہیں ' جن کو زمین پر پٹک دیا جاتا ہے .

(۲۵) اُلٹھے باون سدّے باون ' باون باون باون گھر . مھرا مسلا نَیں بوُجے تو ھشر میں ھوں گی داون گھر .

[کویلیاں . کھپریل کے کھپرے

فائدہ : باون ' ۵۲ . باون گھر مہمل ہے اور داون گھر (دامن گھر) سے تُک ملانے کے لئے رکھا گیا ہے .

الٹے (الٹھے) اور سیدھے (سدے) ہر طرح باون ھی باون (یعنی بے شمار) ھوتے ھیں . کہنے والی دھمکی دیتی ہے کہ اگر میری پہیلی (مسلا) نہ بوجھوگے تو میں حشر (ھشر) کے دن دامن گھر ہوں گی ۔

(۲۶) دن کُو سات سَو سُہولیاں ' رات کُو یوک سُہولی .

[باوڑی . باؤلی ' کواں

فائدہ : سہولی ' سہیلی . مدراسی دکھنی میں پچیس ' ستر اور سات سو کے عدد عموماً ان گنت ' بے شمار کے مفہوم میں استعمال ہوتے ھیں .

دن کے وقت کی ان گنت سہیلیوں سے پانی بھرنے والے (والیاں) مراد ھیں . رات کو صرف ایک سہیلی رہ جاتی ہے ' یعنی خود کواں اکیلا ہوتا ہے .

اس پہیلی کی ایک اور صورت ہے ' جس میں آخری لفظ " سہولی " کی جگہ "اِکیلی" آتا ہے ' جس سے کوئیں کا اکیلا ہونا خود بخود واضح ہو جاتا ہے .

(۲۷) مہرا لمبا تھرے بِل میں ، تھری دھاک میرے دل میں .

[باوڑی بی وسي . کواں اور رسی

لمبا اور بل سے بالترتیب رسی اور کوئیں سے کنایہ ہے .

اسی مضمون کی ایک پہیلی ہمارے ہاں کہی جاتی ہے ، جس میں "تھری دھاک" کی جگہ "تیرا دھڑکا" کہا جاتا ہے بہت ممکن ہے کہ یہ دکھنی مسلہ حقیقت میں شمالی ہی ہو . "تھری دھاک" میں بھی دکھنی کی کوئی خصوصي شان نہیں ہے . "تیرا دھڑکا" بلا شبہہ "تیری دھاک" سے بہتر ہے ، کیوں کہ اس سے سجع اپنے کمال کو پہنچ جاتا ہے .

(۲۸) تین پاواں کا گھوڑا . کھاتا سو کَنّا ، ہگتا سو سُنّا .

[چُلّا . چولھا

فائدہ : سُنّا ، سونا ، زر . پاواں ، پاؤں .

چولھے کو ایک عجیب قسم کا گھوڑا فرض کیا ہے جس کے صرف تین پاؤں ہیں . یہ تین پاؤں تین دیگ دان ہیں . اس کے بعد ایندھن کي لکڑیوں کو گنّے سے اور آگ کے انگاروں کو سونے سے تشبیہ دی ہے .

ہمارے ہاں کی بھی ایک پہیلی میں چولھے کو گھوڑے سے تشبیہ دی گئی ہے . وہ پہیلی یوں ہے کہ : "مٹي کا گھوڑا لوہے کا لگام ، اس پہ چڑھ بیٹھا ایک پٹھان" . اس میں لوہے کے لگام سے لوہے کا توا ، اور پٹھان سے روٹي مراد ہے .

(٢٩) تین پاواں کی بِلّی . گُلّے کھاتی ، کُلّھاں سَٹتی .

فائدہ : چلا میں چ مضموم اور ل مشدد ہے .

[چلّا . چولہا

یہ پہیلی بالکل اس سے قبل کی پہیلی کے انداز پر ہے . فرق صرف یہ ہے کہ یہاں چولہے کو بلی سے تشبیہ دی ہے . مگر اس بلی میں بھی ایک غرابت یہ ہے کہ وہ گلے کھاتی ہے — اور پھونکت (کُلّی) پھینکتی جاتی ہے !

(٣٠) جنگل میں ییک جھاڑ تھا ، جھاڑ کے پچھے جھونپڑي تھی .
جھونپڑي میں ییک لال تھا ، لال سے سوب کو کام تھا .

[انگار . انگارے

یہاں چولہے کو جنگل کہا ہے ، ایندھن کی لکڑیوں کو مجموعی حیثیت سے ایک درخت (جھاڑ) تصور کیا ہے ، اور ان کے پیچھے (پچھے) چولہے کے اندرونی حصے کو ایک جھونپڑی قرار دیا ہے . اس جھونپڑی کے اندر وہ انگارے ہیں ، جن کو گراں قیمت لال سے تشبیہ دے کر سب (سوب) کو ان کا غرض مند اور خواهش مند بتایا ہے .

(٣١) پہاڑ پو جامُن .

[چُلّے پو کولسا . چولہے پر کوئلا

اس میں چولہے کو پہاڑ اور کوئلے کو جامن تصور کیا ہے .

(٣٢) اُجلی مرغی ، دیوال کودی .

[راکھ

راکھ کو سفید رنگ کی مرغی سے تشبیہ دی ہے .

(۳۳) دَستَر پو کی بیٹی .

[رکھابی . رکابی

فائدہ : دستر ' دستر خوان . دستر پو کی بیٹی ' یعنی وہ بیٹی (لڑکی) جو دستر خوان پر بیٹھتی ہے .

(۳۴) چھوٹی چپاتی بڑی چپاتی ' لڑتی چھکا چھک .
بوڑکے میاں باھر نکلے ' مارتے پھکا پھک .

[چکی

فائدہ—پھکاپھک اور چھکاچھک میں پھ اور چھ مفتوح ہے . بوڑکا (و مجہول) ' ننگے سر کا آدمی ' وہ جس کے سر پر بال نہ ہوں ' گنجا .

چھوٹی اور بڑی چپاتی سے چکی کے دو پاٹ مراد ہیں - چھکا چھک اور پھکا پھک بالترتیب چکی کے چلنے اور اس میں سے آٹے کے نکلنے کی آواز کے لیے اسماء اصوات ہیں - بوڑ کے میاں سے آٹا مراد ہے - آٹے کو مٹھی بھر بھر کر کسی ٹوکری یا اور برتن میں ڈالتے ہیں ؛ غالباً اسی لئے اسے ایک ایسے شخص سے مشابہ کہا ہے جس کا سر منڈا ہوا (بوڑکا) ہو -

(۳۵) ھات لگائے تو در کُھلتا ' ھات تلّے کام کرتا -

[ڈونگا

ظاہر ہے کہ ڈونگا (تام لوٹ) ھاتھ میں رہ کر کام کرتا ہے ' اور جب اُس میں پانی لینا مقصود ہوتا ہے تو پہلے پانی کے برتن کا ڈھکنا کھولنا یا اُٹھانا پڑتا ہے -

(۳۶) اَتّی سِری کی بتیاں ، بادشا کو جُھکائی .

[پیک دان . اگال‌دان

فائدہ : اتی سری کی ، اتنی سی ، زرا سی ، چھوٹی سی .

اگال دان میں پان کی پیک وغیرہ تھوکنے کے لیے جھکنا ھی پڑتا ھے - بادشاہ کے ذکر سے اس زرا سی چیز کی عظمت کا اندازہ ھوتا ھے -

(۳۷) تلاب میں پانی ، پانی پو ساپ ، ساپ پو مور .
پانی سوک گیا ، ساپ مر گیا ، مور اُڑ گیا .

[چراغ

فائدہ : تلاب ، تالاب . ساپ ، سانپ .

تالاب سے چراغ کا جوف مراد ھے ، جس میں پانی ، یعنی تیل ، بھرا رھتا ھے . اس میں سانپ ، یعنی بتی ، ھے . سانپ کے سر پر مور ھے . چراغ کی لو کو مور سے تشبیہ دی ھے . وجہ تشبیہ غالباً مور کے پروں کی شان ، خوبصورتی اور چمک دمک ھے .

سانپ کے ساتھ ساتھ یہاں مور کا ذکر ھے . ممکن ھے کہ واضع نے چراغ کی لو کو جو سانپ سے تشبیہ دی ھے ، اس میں اُس کے تخیل کو اس یہودی اور عیسائی روایت[ا] سے بھی مدد ملی ھو ، جو مسلمان عوام میں بھی مقبول اور رائج ھے ، اور جس کی رو سے سانپ نے اماں حوّا کو بہکا کر جنت کے ممنوع درخت کا پھل چکھا دیا تھا ، اور سانپ کی اس کارفرمائی میں مور اس کا شریک اور مددگار تھا . چنانچہ اس جرم کی پاداش میں خداوند خدا نے ایک طرف تو آدم اور حوا کو

[ا] دیکھو عہد عتیق ، کتاب پیدایش (باب ۳ ، ۱۳—۱۶) ؛ عہد جدید ، مکاشفہ (باب ۱۲ ، ۹) ؛ ۲ کرنتھیوں (باب ۱۱ ، ۳) .

جلت سے نکالا ، اُدھر سانپ کو ملعون اور حوا کی اولاد کا دشمن بنا دیا ، اور مور کے پاؤں ایسے مسخ کیے کہ بقول شیخ سعدی

" طاؤس را ز نقش و نگاری کہ هست ، خلق
تحسین کنند و او خجل از پای زشت خویش ."

اردو اور هندی کی پہیلیوں میں بھی چراغ کے طرف اور بتی کو تالاب ، ندی ، پانی اور سانپ سے مشابہ بتایا گیا ھے ؛ مثلاً :—

(ا) ندی کے پال پال چال بکرے ، ندی سوکھی مر بکرے .

(ب) میرزا رفیع سودا کی ایک پہیلی مستزاد در مستزاد کی شکل میں ھے :—

تاروں کی بلائی ھوئی اک نائلی ایسی
سر جس کا سنہرا ، اک رات میں ظالم
پی جاوے جو تالاب بھی اک سارے کا سارا :
یعنی کہ جلائی ھے تو جو وہ بتی .

(ج) امیر خسرو دھلوی کی ایک پہیلی (کہہ مکری) ھے :
ایک ناری نے اچرج کیا [۱] : سانپ مار تیل میں دیا .
جوں جوں نار سانپ کو کھاے . تال سوکھ سانپ مر جاے .

(۳۸) ییک دھان ، گھر بھَرک کو بھُوسا -
[چراغ

فائدہ : بھرک کو (بھ مفتوح ، ر ساکن) بھر کر ، بھرا ھوا ، پُر .
چراغ کی لو کو دھان سے اور روشنی کو بھوسے سے مشابہ تصور کیا گیا ھے .

---

[۱]اس کی ایک روایت میں کیا اور دیا کی جگہ کینھا اور دینھا ھے .

ہمارے ہاں بھی چراغ اور روشنی کی ایک پہیلی اسی اسلوب پر ہے :—

مٹھی بھر آٹا ' گھر بھر بانٹا .

ان پہیلیوں میں دھان اور آٹے کی تشبیہوں سے دونوں کے وطنوں کا پتہ چلتا ہے . مدراس دکھن کی عام روزانہ غذا چاول ہے ' اس لیے انھیں دھان کی سوجھی ' اور صوبۂ متحدہ (خصوصاً مغربی حصے) کی عام غذا گیہوں ہے ' لہذا انھوں نے روشنی کو آٹا قرار دیا .

(۳۹) بیل پڑی تلاب میں ' پھول کھل نہ جاے .
عجب تماشا مَیں دیکھی : پھول بیل کو کھاے !

[چراغ]

اس مَسلے کی زبان صاف کہے دیتی ہے کہ یہ خالص دکھنی چیز نہیں ہے ' بلکہ ھندستانی سے ماخوذ ہے اور دوسرے مصرعے میں خفیف سا تصرف کرکے اسے دکھنی بنا لیا گیا ہے . چنانچہ ہمارے ہاں کی ایک پہیلی یوں ہے :—

ایک تلیّا رس بھری ' اور بیل پڑی لہراے .
کیسی عجائب بات ہے : پھول بیل کو کھاے !

اس کی ایک اور صورت یوں بھی رائج ہے کہ :—

عجب تلیّا پیم رس ' اور رہن ہی رین سُہاے .
اے سکھی میں تجھ سے پوچھوں ' پھول بیل کو کھاے !

ان سب پہیلیوں میں چراغ کی لو کو پھول سے تشبیہ دی ہے ' اور بتی کو بیل تصور کیا ہے . لو کو پھول کہنے میں چراغ کے پھول (گُل) کا تخیل معہود ہے .

(۴۰) سُنّے کی چڑی ' دم سے پانی پیتی .

[چراغ

فائدہ : چڑی ' (چ مضموم) ' چڑیا .

صوبہ بہار میں چراغ کی ایک پہیلی یوں کہی جاتی ہے :—

ایک جناور ایسا ' جو دم سے پانی پیتا .

ظاہر ہے کہ بتی کو دم سے مشابہ کہا گیا ہے ' اور چوں کہ بتی تیل میں ڈوبی رہتی ہے اور اسی ڈوبے ہوئے سرے سے تیل کھینچتی ہے اس لیے وہ گویا دم سے پانی پیتی ہے .

(۴۱) مٹی کا گھر ' انگریز کی ٹوپی . اُس میں بیٹھ کو ہیں نور محمد سیٹ .

[بجلی کا چراغ

فائدہ : بیٹھ کو (واو مجہول ' ہیں (یای معروف) ' بیٹھے ہیں .

سیٹ ' سیٹھ ' بڑا سوداگر ' دولت مند آدمی .

بجلی کے چراغ کی مجموعی ہیئت کو مٹی کا گھر کہا ہے—گو مٹی کا گھر کہنا اچھا نہیں معلوم ہوتا . زیادہ مناسب تو یہ تھا کہ شیشے یا چینی کا گھر کہا جاتا . قمقمے کے اوپر جو فانوس ہوتا ہے ' اس کی نہایت عام شکل انگریزی ٹوپی کے قبّے اور چھجے سے مشابہ ہوتی ہے ' اس لحاظ سے اسے " انگریز کی ٹوپی " کہا ہے . روشنی کو کہمکرنی کے اسلوب سے نہایت حسن و خوبی کے ساتھ " نور محمد سیٹھ " کا نام دیا ہے .

(۴۲) بڈھی مر کو پڑی تو بڑی کا ٹناٹنگاتے .

[گھڑیال ' کلاک]

فائدہ : بڈھی ' (ب مضموم) بوڑھی عورت ' بڑھیا ٹنٹناگاتے (دونوں ٹ مکسور ' ت مفتوح) ٹنٹناتا ہے . بجتا ہے ' ٹِک ٹِک کرتا ہے .

اس مسلے کی بوجھ کے بارے میں اہل رائے میں اختلاف ہے . بعض کا خیال ہے کہ اس سے " کلاک " کی قسم کی گھڑی مراد ہے . کلاک کو مری ہوئی بڑھیا اور اس کی ٹک ٹک کی آواز کو ٹنٹناٹا کہا گیا ہے . بعض کی رائے ہے کہ اس سے قدیم طرز کا گھڑیال مقصود ہے ' جس میں ایک سوراخ دار پیندے کے کٹورے کو پانی سے بھری ہوئی ناند میں ڈال دیا جاتا تھا . وہ کٹورا آہستہ آہستہ پانی سے بھرتے بھرتے عین ایک گھنٹے کے بعد ڈوب کر تہ میں بیٹھ جاتا تھا ' اور جوں ہی وہ ڈوبتا تھا ' گھڑیال بجانے والا گھڑیال پر چوٹ دے کر گھنٹے کا اعلان کرتا تھا . اس عقیدے کے مطابق سوراخ دار کٹورے کو بڑھیا سے تشبیہ دی گئی ہے اور اس کے ڈوب جانے کو مرنا کہا ہے ' جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ گھنٹہ بجایا جاتا ہے . اس دوسری قسم کے گھڑیال کی ہندستانی پہیلیاں بھی ہیں . مقابلہ لطف سے خالی نہ ہوگا :—

راجا کے گھر آئی رانی . اوگھٹ گھاٹ وہ پیوے پانی
مارے شرم کے ڈوبی جاے . ناحق چوٹ پڑوسی کھاے

اس کو یوں بھی کہا جاتا ہے :—

ایک راجا کے گھر میں رانی . تلے کی پیندی پیوے پانی
لاجوں ماری ڈوبی جاے . ناحق چوٹ پڑوسی کھاے

اسی اسلوب پر ایک اور پہیلی ہے :—

تریا ایک پانی میں ترے . نِس دن وہ پانی میں پھرے

جب وہ تریا غوطہ کھاے . اُس کا یار تب مارا جاے

کسی قدر تبدیلِ تخیل کے ساتھ ایک اور پہیلی ہے کہ :—

ایک ناری پانی پر تیرے . پرکھ، اس کا لٹکا رہے

جوں جوں خلدی غوطہ کھاے . دھوں دھوں بھڑوا مارا جاے

ان تمام پہیلیوں میں بدّی ، رانی ، ناری ، تریا کا تخیل مشترک ہے !

(۴۳) نِمبو ادرک لڑتے تھے . کلافن ماری چُھبّی . لونگ تھی سو بمڑی ماری : ہاے اِلاچی ڈُبّی !

[گھڑیال ، کلاک

فائدہ : نمبو ، (ن مکسور) نیبو ، لیموں . کلافن ، مونگری . چھبی ، ڈبکی . بمڑی (ب مفتوح ؛ م مشدد) ، غل ؛ شور ، بم .

اس پہیلی کی کیفیت اور تشبیہوں کا اسلوب سمجھنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے . غالباً اس سے کلاک نہیں بلکہ قدیم قسم کا گھڑیال (جس کا اوپر کے مسلے میں ذکر ہوا) مقصود ہے . صاحب فرہنگ آصفیہ نے گھڑیال کی ایک ہندستانی پہیلی نقل کی ہے ، جس کا تخیل اس مسلے کے تخیل سے کچھ مشابہ معلوم ہوتا ہے :—

گھڑی گھڑی کچنال پکارے . ہاے دیا موہے بامن مارے

(۴۴) ہتھی میں نہیں مانا ، کوٹھری میں مانا .

[المار . الماری

فائدہ : ہتھی (ہ مفتوح ، تھ مشدد) ، ہاتھی . مانا ، سمایا . کوٹھری ، کوٹھڑی .

الساری ھانھی میں نہیں سمانی ' کوٹھری میں سماتی ھے . حق یہ ھے کہ کوئی خاص بات پیدا نہیں کی . اور کلی چیزوں کے بارے میں بھی یہی کہا جاسکتا ھے .

(۴۵) چلو سکھی ری ' بازار کو جائیں گے ؛ ھمارے سری کا ادمی لائیں گے .

فائدہ : سکی (س مقہوم) ' سکھی ' سہیلی .

[آئینہ

یعنی : اے سکھی ' چلو بازار چلیں اور اپنا سا ایک آدمی لائیں . اپنا سا آدمی سے دیکھنے والے کا عکس مراد ھے . ھمارے ھاں ' من جملہ اور پہیلیوں کے ' آئینے کی ایک مشہور پہیلی یوں ھے کہ :—

سامنے آوے کر دے دو ' مارا جاوے نہ زخمی ھو .

(۴۶) دیوال میں کے خان .

[میخ ' کیل

یعنی : وہ خان (صاحب) جو دیوار میں رھتے ھیں .

لفظ خان سے ممکن ھے کہ ایہام تناسب کے طور پر پٹھانوں کی درشت مزاجی اور سخت گیری کی طرف اشارہ مقصود ھو . اس کے علاوہ لفظ '' میں '' اور '' خان '' سے مل کر '' میخاں '' کی صورت پیدا ہوتی ھے ' جو میخ کی جمع ھے . اس لحاظ سے یہ پہیلی کہہ مکری بن جاتی ھے . اور چوں کہ شروع ھی میں دیوار کا ذکر آگیا ھے ' اس لیے سننے والا آسانی سے میخ کے تصور تک پہنچ سکتا ھے .

پانچویں فصل

کھانے پینے کي چیزیں ' مسالے ' اور متعلقات

---

(۳۷) انّاجی کے بھائی دَھنّا جی کنڈن نور میں اترے ہیں ملتا ہے تو مِل لو : نہیں تو کنجی ورم کو جائیں .

[کنجي . چاول کی پیچ

انا جي اور دھنا جی دو آدمیوں کے فرضی نام ہیں . کنڈن نور اور کنجی ورم صوبۂ مدراس کے دو مشہور مقامات کے نام ہیں .

کنڈن نور , ک مضموم : ڈ منتوح ' اور واو معروف) ' جو اصل میں کنیا نور (ک مفتوح ' واو معروف) تھا ' اور انگریزي لہجے میں کینا نور (Cannanore) کہلاتا ہے ' احاطۂ مدراس میں مالا بار کے علاقے میں ایک ساحلی مقام ہے . سنہ ۱۴۹۸ع میں مشہور پرتگیز سیاح واسکو ڈگاما یہیں آکر اُترا تھا . اس کے تین برس بعد سنہ ۱۵۰۱ع میں پرتگیزوں نے ایک تجارتی کوٹھي وہاں بنا لی تھی . اس کے بعد ولندیز اس پر قابض ہوگئے ' اور انہوں نے سنہ ۱۶۵۶ع میں ایک قلعہ بنا لیا . بالآخر سنہ ۱۷۸۳ع میں یہ قلعہ اور شہر انگریزوں کے ہاتھوں فتح ہوا ' اور یہ مقام اس وقت سے انگریزي عمل داري میں ہے .

کنجی ورم (ک ' و ' ر تینوں منتوح ' ی معروف ') جس کا اصلی نام کنچي ورم ہے ' شہر مدراس سے متصل ضلع چنگل پٹ میں واقع ہے - یہ ہندستان کے قدیم ترین مقامات میں سے ہے ' اور عام عقیدے کے لحاظ سے مقدس تصور کیا جاتا ہے .

ان چاروں اعلام میں نہایت نفیس ایہام تناسب ہے ۔ اناجی اور دھناجی نہ صرف اچھے کھاتے پیتے دولت مند سیٹھوں کے سے نام ہیں ' بلکہ اِن میں اُن کے اَنّ اور دَھن کی طرف اشارہ بھی مضمر ہے ۔ دھناجی میں دھن کے علاوہ دھان کی طرف بھی نہایت لطیف اشارہ پایا جاتا ہے ' جس سے پہیلی کی بوجھ کا پتہ چلتا ہے ۔ اسی طرح لفظ کندن نور کے پہلے حصے میں کوندا (دکہنی کنڈا) ' اور کنجی ورم میں گنجی کی طرف اشارے کئے گئے ہیں ۔ گنجی دکہنی محاورے میں کانجی یا چاول کی پیچ کا نام ہے ' اور یہی اس پہیلی کا انتر ہے ۔

(۴۸) چان جیسے چِتلے ' پان ویسے پتلے ۔ میرا مَسلا نیں بوجے تو تمارے ناک کان کٹلے ۔

[پوپڑ ' پاپڑ

فائدہ : چان ' چاند ۔ چتلے ' چکلے ۔ کٹلے ' قتلے ۔

پوپڑ (واو مجہول ' اور دوسری پ خفیف سی مشدد) یعنی پاپڑ اہل مدراس کی مرغوب غذاؤں میں سے ایک غذا ہے ۔ جیسا نہ پہیلی میں بیان کیا گیا ہے ' عموماً اس کی شکل ویسی ہی ہوتی ہے جیسی کہ شمالی ہند میں رائج ہے ۔ لیکن اس معمولی وضع کے علاوہ دوسری شکلیں بھی رائج ہیں ' جو تکلف کی ضیافتوں میں کام آتی ہیں ' اور اپنی وضع کے لحاظ سے " مرچ " اور " پھول " اور " کریلا " کہلاتی ہیں ۔

پاپڑ کی ایک پہیلی ' جس سے ہمارے ہاں کے قریب قریب سب بچے واقف ہیں ' ہمارے محاورے میں یوں ہے ' اور اس پہیلی سے بہت کچھ مماثل ہے :

چاند سا چکلا ' پان سا پتلا ؛ جو نہ بتاوے اس کی آنکھ میں تکلا ۔

صرف دوسرے حصے میں فرق ہے ' جس میں اہل دکن آنکھ میں نکلا نہیں کرتے بلکہ ناک کان کے تکلے کر دینے کی دھمکی دیتے ہیں ۔

صاحب فرہنگ آصفیہ نے پاپڑ کی ایک پہیلی فارسی زبان کی نقل کی ہے ' جس کا اعادہ یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا :

رنگش چو رنگ زعفران ' بریان چوجان عاشقان ۔

پا دارد و پر ہم بدان ' جانان بگو این چیستان !

(۴۹) بادشا کی بیٹی ' تخت پو لیٹی ۔ گل کرو گل زار کرو ' کچّی ہَیر پو نخش کرو ۔

[پوری

فائدہ : نخش ' نقش ۔

پوری بیلنے کے تختے کو تخت سے تشبیہ دے کر پوری کو شاہزادی سے مشابہ کردیا ۔ پرتکلف پوریوں پر ' خاص کر حاشیوں پر ' جو نقش کھے جاتے ہیں ان کو گل اور گلزار کہا گیا ہے ۔ یہ سمجھ میں نہ آیا کہ کچی پوری کو کچی ہیر کس نسبت سے کہا ہے ۔ یا تو محض مہمل تشبیہ ہے ' یا یہ مقصد ہوگا کہ سلنے والے کو بھٹکا دیا جاے ۔

(۵۰) ہات ہتیلی' چمپے کی کلی ۔ بھری ندی میں تیرتی چلی ۔

[پوری

یہاں پوری کو چمپا کی کلی سے تشبیہ دی گئی ہے ۔ غالباً پوری کا خوش نما چمپئی رنگ اس میں وجہ تشبیہ ہے ۔ یہ کلی بھری ندی ' یعنی گھی (یا تیل) سے بھری ہوئی کڑھائی میں تیرتی ہوئی جاتی ہے ۔

(۵۱) لونگ الاچی چلے پانی نہانے ۔ الاچی ماری ڈُبّی ۔ لونگ لگی سر کُوٹنے : ہاے الاچی ڈُبّی !

[پوری

فائدہ : چھبی ' ڈبکی ' غوطہ ۔

لونگ اور الائچی کا علاقہ سمجھ میں آنا مشکل ہے . دوسرے جملے سے اتنا ضرور واضح ہوتا ہے کہ کچی پوری کو الائچی کہا گیا ہے .

(۵۲) اھتو اھتو اھتے ' گھانس میں سوتے . میرا مسلا نہیں بوجے تو میرے گھر کے کتے .

[آٹے کے کھجوراں . کھجوریں

فائدہ : شروع کے تین لفظوں میں الف اور ہ مفتوح ہیں اور ت مشدد ہے ؛ واو معروف ہے ' اور ی مجہول ہے .

پہیلی کا آغاز مہمل الفاظ سے ہوتا ہے ' جن کو ایک مجہول شخص کا نام فرض کیا جاسکتا ہے . اھتے میں سوتے کا قافیہ پیدا کیا گیا ہے . آٹے کی کھجوروں کا گھاس میں سونا بھی عجب بیان ہے . گو یہ صحیح ہے کہ کھجوروں کا رکابی میں رکھا ہونا گویا اُن کا سونا ہے ' لیکن گھاس کا مشبہ معلوم کرنا دشوار ہے .

(۵۳) ھید ھیدا ' گھانس میں سوتا . میرا مسلا نہیں بوجھا سو میرے گھر کا کتا . [مُتُکلا

فائدہ : شروع کے دونوں لفظوں میں ی مجہول ہے . بوجھا ' (جس نے) پہیلی کو بوجھا . متکلا میں م اور ک مضموم ہیں . ک کاضمہ واو معروف کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے . لیکن عام تلفظ یہی ہے .

اس پہیلی میں بھی ماقبل کی پہیلی کا رنگ ہے . ھید ھیدا محض فرضی نام ہے ' جس کے دوسرے جزء کو سوتا کا قافیہ بنایا گیا ہے . وہی گھاس یہاں موجود ہے !

(۵۴) باہر سے آئے جات ' بُلے نو رنگ کہات . کہات بُلنا جانے '
کھولنا نہیں جانے .

[سیویاں . سویّاں

فائدہ : سیویاں میں پہلی ی مجہول ہے .

نو رنگ یعلی کئی وضع کی کہات سے اس طرف اشارہ مقصود ہے
کہ سوئیوں کے ایک دوسرے کے اوپر سیدھے آڑے بانکے ترچھے طور پر پڑنے
سے طرح طرح کی ہندسی شکلیں اور وضعیں پیدا ہوجاتی ہیں .
ظاہر ہے کہ اس طرح یہ ''کہات'' بنی تو جاسکتی ہے ' لیکن اس کے
سب تاروں کو کھول کر الگ الگ کرنا ممکن نہیں ہے .

اسی مضمون کی ایک ہندستانی پہیلی قابل ملاحظہ ہے :
کوت کے نر کو نار بنائیں . توڑیں تاڑیں ملیں ملائیں
اینچیں کھینچیں کاتیں ڈال . بھوجن کر لو میرے لال .

(۵۵) پہلے آ کہو ' پیچھے چار انگلیاں اٹھاو .

[اچار

یہ گونگی پہیلی ہے . ہدایت موجود ہے . عیاں را چہ بیان .

(۵۶) پانی میں کا پمڑا ' نہ ہڈ نہ چمڑا .

[مَسکا ' مکھن

فائدہ : ہڈ ' ہڈی .

پمڑا کا مفہوم معلوم نہ ہوسکا کہ کیا ہے . ممکن ہے کہ صرف چمڑا
سے تک ملانا مقصود ہو .

اس پہیلی کے دوسرے جزء میں نہ سے پہلے ''اُسے'' کا اضافہ بھی کیا
جاتا ہے .

(۵۷) ھڈ پو ھریالی .

[ملائی ' بالائی

دودھ کو ھڈی اور بالائی کو ھریالی کہا ھے .

(۵۸) اے لوگو ' دنیا میں بڑا پاپ ھوتا ھے . پسر کے واسطے مارنے پدر کو ' کہ دنیا میں دادا باپ ھوتا ھے .

[چھانچھ . چھاچھ

دھی کو باپ اور چھاچھ کو بیٹا کہا گیا . ظاھر ھے کہ بیٹے کی خاطر باپ کو مار ڈالا گیا . آخری جملہ عجیب و غریب ھے . دادا کا ذکر بالکل غیر ضروری اور غیر متعلق ھے . دادا اور پوتے کا تخیل ھمارے ھاں کی ایک پہیلی میں بڑی خوبی سے نباھا گیا ھے ' جس کا اتر " دیوار پوتنے کا پوتا " ھے :

بِنا دادے کا پوتا ' دیوال سے ملِ ملِ روتا .

دودھ ' دھی اور چھاچھ کے مضمون کی ھمارے ھاں ایک قدیم پہیلی ھے :

اک نر کا اک ناری آوے . سبھی کہا یہ جم‌جم آوے
وا کے متھن ھوت نر ناری . نر پیارو ناری بھی پیاری

(۵۹) متھائی گو کے وھاں کی بیٹی .

[جلیبی

(۶۰) نارنگی نارنگی لب شکر ' کب سے کھڑی بغیر خبر . آیا مالی پانی پینے گھاٹ کا .

[جلیبی

بظاھر ایسا معلوم ھوتا ھے کہ یہ پہیلی پوری نہیں ھے . آخری جملہ شرطیہ سا معلوم ھوتا ھے ' جس کی خبر غائب ھے . لیکن جہاں تک

میں تحقیق کر سکا یہی معلوم ہوا کہ اس میں اور کسی جملے یا قول کی کمی نہیں ہے . اور اسی آخری جملے میں جلیبی کی طرف اشارہ بھی معلوم ہوتا ہے .

ہمارے ہاں زبان کی ایک پہیلی ہے . اس کی ابتدا بھی قریب قریب ان ہی الفاظ سے ہوتی ہے :

انار دانہ لب شکر ' میں کھڑی تھی بے خبر '
رنگ محل میں بجلی چمکی ' شاد پری کو کیا خبر '

لیکن تھوڑے ہی سے غور سے اندازہ ہوجائے گا کہ یہ پہیلی اپنے الفاظ ' کنایات اور مفہوم کے لحاظ سے بہ نسبت اس دکھنی پہیلی کے زیادہ واضح اور صحیح ہے .

(۶۱) بادشا کی بیٹی ' سیج پو لیٹی ؛ جانے والیاں کو ترسا دیتی .
[جلیبی

اس سے قبل پوری کی ایک پہیلی (شمار ۴۹) گذر چکی ہے . شہزادی کی تشبیہ دونوں میں مشترک ہے . یہاں صرف ترسانے کا تخیل نیا ہے ' اور یہی دونوں میں مابہ‌الامتیاز ہے .

(۶۲) لکڑے کی گائی فولاد کا چارا ' دودھ دیتی صبح کا پھرا .
[نارل (ناریل) کی شراب

فائدہ : لکڑا ' لکڑی . گائی ' گاے .
ناریل کے باہر کے خول کے لحاظ سے اسے لکڑی کی گاے کہا ہے . صبح کے پھرے سے شراب کی سفیدی مراد ہے .

(۶۳) پانی میں کا تمڑا ' اسے ہتّ نہ چمڑا .
[برف

اوپر مکھن کی پہیلی (شمار ۵۹) گذر چکی ھے . دونوں کے الفاظ بالکل ایک ھی ھیں . صرف پمڑا اور تمڑا کا فرق ھے ' جو غالباً دونوں جگہہ محض چمڑا سے تک ملانے کے لئے استعمال ھوے ھیں .

(۶۴) پھل پھل پانی ' آپ دیں گا پھول .

[نمک

فائدہ : پھل میں دونوں جگہہ پہ مفتوح ھے . دیں گا (ی معروف) دے گا - پھل پھل سے مراد ھے بہ کثرت ' بہت زیادہ ؛ اور پھل کی نسبت سے آخر میں پھول لایا گیا ھے . پھل پھل سے پانی میں چلنے کی آواز کی نقل مقصود ھے .

نمک کو پانی کے ذریعے تیار کیا جاتا ھے ' اور نمک پانی اور بالو کی سطح پر سفید پھولوں کی شکل میں نمودار ھوتا ھے .

(۶۵) چلو سُکی ری بزار کو جائیں گے ' بھوسا نیں سو اناج لائیں گے .

[نمک

فائدہ : سکی (س مضموم) ' سکھی سہیلی .

نمک کو ایسے اناج سے تشبیہہ دینا ' جس میں بھوسا نہ ھو ' کچھہ برا نہیں ھے .

(۶۶) لال لال سوب بھی لال ' چنلو منلو سوب بھی لال ' پاؤں پو کی دال لال . زات ھے بمنی ' بچھو کا دھوم دھام .

[لال مرچ

فائدہ : سوب بھی ' سب کے سب . چنلو منلو (چ ' م مضموم ؛ ن مشدد ؛ واو معروف) ' بچے . بمنی (م کی خفیف سی تشدید سے) برھمنی ' برھمن عورت .

چلو ملو اور پاؤں پر کی دال ' دونوں سے مرچ کے بیج مراد ہیں .
بیجوں کو لال کہنا صریحاً غلط ہے ' کیوں کہ ان کا رنگ لال نہیں بلکہ پیلا ہوتا ہے . بچھو کی سی دھوم دھام کا تخیل تو ظاہر ہے کہ مرچ کی تیزی اور تلخی پر مبنی ہے . رہا یہ امر کہ وہ ذات کی برہمنی ہے . عورت تو اس لئے کہا گیا ہے کہ صرفی لحاظ سے مرچ کی جنس مونث ہے . برہمن عورت کے مشبہ بہ ہونے کے دو سبب معلوم ہوتے ہیں . ظاہری حیثیت سے لال مرچ رنگ کی وجہ سے برہمنی عورتوں سے مشابہ ہے ' جو عموماً سرخ رنگ کی ساریاں پہنتی ہیں . باطنی لحاظ سے مرچ کو برہمنی کہنا اس بنا پر مناسب معلوم ہوتا ہے کہ برہمنی اپنے مذہبی عقائد کی وجہ سے بہت نازک مزاج اور ایسی ہی اچھوت ہوتی ہے جیسی کہ لال مرچ ' کہ اسے چھوتے ڈر معلوم ہوتا ہے کہ گویا کاٹ ہی کھائے گی . ہمارے ہاں کی ایک پہیلی نے اس خصوصیت پر بہت زور دیا ہے :

لال پالکی ہری ڈنڈی ' اس میں بیٹھی حرام زادی رنڈی !

(۶۷) لال لال سوب بھی لال ' سیج پو کی پیلی دال ' اس میں بچھو کے جھلکارے .

[لال مرچ

یہ بھی اوپر کی پہیلی سے مماثل ہے ؛ لیکن اس لحاظ سے اس سے بہتر اور زیادہ صحیح ہے کہ اس میں دانوں (دال) کو پیلا بتایا گیا ہے : گو یہ سمجھ میں نہیں آیا کہ سیج کو اس سے کیا علاقہ ہے .

(۶۸) لال لال سوب بھی لال ' تن میں کی چولی لال . ذات کی بمنی ' پاؤں پو پیلی دال .

[لال مرچ

یہاں بھی سرخی پر زور دیا ہے ۔ چھلکے کو چولی کہا ہے ، اور ذات وہی برھمن بتائی ہے ۔

ہمارے ہاں کی مرچ کی پہیلیوں میں لباس کا بیان اور زیادہ دل کش ہے :

بن سے نکلی پیا پیاری کر دلھن کا بھیس
سوھا جوڑا اس نے پہنا ، سبز کلاہ ھمیش

اس کی ایک اور صورت یوں بھی ہے :

جنگل سے نکلی کاملي کر دلھن کا بھیس
لال جوڑا اس نے پہنا ، سبز کلاہ ھمیش

ایک اور پہیلی ہے کہ

ھری ٹوپی لال دوشالا ، کہاں چلے آتي کے لالا ؟

کہاں پیا پیاری اور کاملی ، اور کہاں بملی ! جاے غور ہے ۔

(۶۹) آہ آہ کي تھیلي میں او ھو کے دانے ۔

[لال مرچ

یہ تصویر کا دوسرا اور زیادہ لطیف رخ ہے ۔

(۷۰) ریشم کي تھیلی میں ھاھو کے بیجاں ۔

[لال مرچ

فائدہ : بیجاں ، بیج کی جمع ۔

(۷۱) ھری ھری ھر کی ۔ چولی پہنی زر کی ۔ کہا پیلي ؟ تانتا ملک سارا چاہتا ۔

[ھری مرچ

فائدہ : پیلی ، (اس نے) پہنی ۔

لال مرچ کي لال چولي اور ریشم کی تھیلی سے یقیناً یہ زر نگار تانتے کي چولی بہتر ہے ۔

(۷۲) کنول پھول جُھمکے والی ۔ مارو نکو موہاں ' میں بچے وانی ۔
[لہسن

فائدہ : مارو نکو (ن مفتوح ' واو مجہول) مت مارو ' نہ مارو ۔

کنول پھول اور جھومکے کی تشبیہ ضرور قابل داد ہے ۔ لہسن کے جَوے اس کے بچے ہیں ۔

(۷۳) کبری بُدّی ' پیٹھ میں لکڑی ' باورچی خانے کا رستہ پکڑی ۔
[لہسن

فائدہ : بدّی ' بڈھی ' بڑھیا ۔

ایک اور روایت میں " کبری بدّی " کی جگہ " اجلی ککڑی " (سفید مرغی) آتا ہے ۔

(۷۴) پہاڑ سے آئی ڈڈّی ۔ اس کے چتڑ میں کاڑی ۔
[لہسن

فائدہ : چتڑ (چ مضموم ' ت مشدد مفتوح) چوتڑ ۔ کاڑی ' تلکا ' لکڑی کی ڈنڈی ۔ اسی کو اس سے قبل کی پہیلی میں لکڑی کہا گیا ہے ۔

(۷۵) مسلے کے دو گھونسلے ' ڈاڑھی کے دو بال ۔ سر گیا کلنجال میں ' دم نکلی بہار ۔
[پیاز

فائدہ : بہار=باہر ۔ بال سے مقفی کرنے میں یہ صورت پیدا ہوجاتی ہے ۔ کلنجال (ک مفتوح) ' کائی ۔

پیاز جڑ ہوتی ہے ' اس لیے اسے کائی میں دبا ہوا (کلنجال میں) کہا گیا ہے ۔ ایک ہی چیز کو پہلے ڈاڑھی کے بالوں سے پھر دم سے تشبیہ دی ہے ۔ گھونسلے کا سوا اس کے اور کوئی مصرف نہیں معلوم ہوتا کہ اس میں مسلے کا قافیہ ہے ۔

(۷۶) ادرک کی مڑیاں میں خدرت کا پانی . جاو بولو راجا سے آتی ہے رانی .

[ادرک

فائدہ : مڑیاں ' مڑی کی جمع ' چھوٹا سا کھیت . خدرت=ادرت .
اس پہیلی کو کہہ‌مکری کہنا چاہئے . کس قدر صاف مگر کیسی تاریک کہہ‌مکری ہے !

(۷۷) میں بٹلی میں بٹلی ' لہوے سے کری جلگ . تن کو کری تکڑے ' آشغاں کو چڑائی رنگ .

[سپاری ' چھالیا

فائدہ : بٹلی (ب مفتوح) . لہوا (ل ' ہ حرف مرکب ' واو مشدد) ' لوہا . آشغاں=عاشقان ' عاشق کی جمع . چڑائی= چڑھائی .
بٹلی سے غالباً تکڑا مفہوم ہے . لوہے سے جلگ کرنے میں یہ اشارہ ہے کہ سپاری کو سروتے سے کاٹا جاتا ہے . البتہ یہ صحیح نہیں ہے کہ سپاری شوقین مزاج بانکوں (عاشقاں) کے ہونٹوں کو رنگ دیتی ہے ' کیوں کہ رنگ دینے سے سپاری سے کوئی تعلق نہیں ہے ' بلکہ یہ کام چونے کتھے کا اور کسی قدرخود پان کا ہے .

(۷۸) چلو سکی ری بزار کو جائیں گے ' چار چیز لائیں گے : سَر سے کے کان ' ہڈ نہیں سو لکڑی ' پھتر کی چربی ' جھاڑ کا چک .

[پان ' سپاری ' چونا ' تمباکو

فائدہ : سرسا (س مفتوح) ' سِرس . پھتر ' پتھر . چک ' پھل .
سرس کے کان ' بغیر ہڈی کی لکڑی (عجیب تخیل ہے) ' پتھر کی چربی اور درخت کے پھل سے بالترتیب پان ' سپاری ' چونا ' اور تمباکو کے کنایات مقصود ہیں .

ہمارے ہاں کی ایک مشہور پہیلی ہے ' جس میں پان کے بیڑے کے اجزاء کو یوں جمع کیا گیا ہے :

طوطا بگلا لوا بٹیر ' ان چاروں کو لاؤ گھیر .

اے سکھی ایسا کیجو ' ان چاروں کا لہو آج ہی پینا .

ابتداء میں بالترتیب پان ' چونا ' کتھا اور سپاری کے کنایات ہیں ' اور آخر میں پان کی پیک کو ان سب کے لہو سے تعبیر کیا ہے .

(۷۹) چار بھائی چورنگ ' پھول پڑا پیک رنگ .

[پان اور پیک

پیک کو پھول کہہ کر قابل قدر حسن اور لطف پیدا کر دیا ہے .

اسی مضمون کی ہمارے ہاں کی ایک پہیلی ہے : دیکھو جادو گر کا خیال ' ڈالے سبز نکالے لال .

اہل بہار کی ایک مشہور پہیلی ہے : چار چڑیا چار رنگ ' پنجرے میں جاکر ایک رنگ .

(۸۰) ہلی تک ہلی ' پونچ لے کو چلی .

[مسالا پیسنا

فائدہ : ہلی تک ہلی ' (ہ مفتوح) جب تک ہلتی رہی ہلتی رہی ' اور ٹھہری تو پونچھ کر پھر چل پڑی . مسالا پیسنے کی کیسی اچھی تصویر ہے .

(۸۱) ہلدیری کوٹھری میں بڈا بو بڑا تے .

[ہنڈا ' حقہ

فائدہ : ھلدہری ' اندھیری تاریک . بربراتے (ب مضموم ' ت مفتوح) ' بڑ بڑانا ھے .

حقے کو اندھیری کوٹھری کہا ھے ' اور اس کی آواز کو بڑبڑانے سے تعبیر کیا ھے .

حقے کی ایک پہیلی امیر خسرو سے منسوب کی جاتی ھے : اس میں اس "بڑ بڑا نے" کی ادا کو دیکھیے :

نیچے تامیں جل بھرا ' اوپر لاگی آگ

باجن لاگی تومڑی ' نکسن لاگے ناگ

اسی کی ایک اور صورت بیان کی جاتی ھے :

کا کر تیری جل بھری ' سر پر لاگی آگ

باجن لاگی بانسری ' نکسن لاگے ناگ

ایک اور پہیلی میں اس خیال کو یوں ادا کیا گیا ھے :

ایک گجریا سر پر مٹکی * موھن بانسر پاسوں اٹکی
سر پر آگ برہ کی جاری * کھڑی سبھا میں دے پکاری

(۸۲) ییک پہاڑ تھا ' اس پو ییک جھاڑ تھا . جھاڑ میں ییک پلنجرا تھا ' اس میں دو لال تھے .

[ھقا ' حقہ

حقے کی کلی کو پہاڑ اور آب نَے کو درخت (جھاڑ) فرض کیا ھے . اس درخت میں جو پلنجرا ھے وہ چلم ھے ' اور اُسکے انگارے گویا لال ھیں . اس بیان میں دو عدد کا صحیح نہیں ھے . اگر چلم سی ھے تو

ممکن ہے کہ دو ہی انگاروں سے کام چل جائے ' مگر عموماً زیادہ ہی ہوتے ہیں . اس "جہاز" اور "پنجرے" کے تخیل کو ایک ہندوستانی پہیلی نے یوں نباہا ہے کہ :

اِتّس گج کا چوترا ' بِتّس گج کی ڈور
پانی بھیتر بنگلہ چھایا ' اوپر ناچے مور

امیر خسرو (؟) نے ایک پہیلی میں اس کو کس قدر مختصر کر دیا ہے :

اگن کنڈ میں گھر کیو ' جل میں کیو نواس
پردے پردے جات ہے پی اپنے کے پاس

لیکن حقے کی چیستان کی بہترین صورت جو میری نظر سے گزری وہ یہ ہے :

اے سکھی وہ ہاتھوں آوے . کیا سکھی وہ کنگن تھا ؟
اے سکھی وہ ہونٹوں آوے . کیا سکھی وہ مسی تھی ؟
اے سکھی اس کے سر پر تاج . کیا سکھی وہ بادشا تھا ؟
اے سکھی اس کے سر پر کلغی . کیا سکھی وہ مور تھا ؟
اے سکھی وہ چمکتا آوے . کیا سکھی وہ بجلی تھی ؟
اے سکھی وہ گرجتا آوے . کیا سکھی وہ بادل تھا ؟
اے سکھی وہ سیجوں آوے . کیا سکھی وہ ساجن تھا ؟

کس خوبی سے حقے کی صفات اور کیفیات کو ادا کیا ہے !

(۸۳) ہری ہری ہر کی ' چولی پیلی زر کی . اُتھو، سوداگر مول کر سُنّا دوں گی تول کر .

[افیون

یہاں بھی ہری مرچ کی پہیلی (شمار ۷۱) کی طرح ابتدائی جملہ محض حسن صورت اور قافیے کے لیے لایا گیا ہے ۔ اس کی طرح افیون کو بھی زرکی چولی پہنا دی گئی ہے ' جسے شاید اس لحاظ سے صحیح کہا جا سکے کہ چنبا بیگم کے عشاق کے ہاں اس کی ایسی ہی قدر ہے ' اور شاید اسی عقیدے کی تائید میں سونا تول کے دیا جا رہا ہے !

(۸۴) نارنگی نارنگی لب شکر ۔ کوئی سوائے خبر نہیں ۔ بھجا پور میں بجلی پڑی ' شاہ پری کو خبر نہیں ۔

[افیون

اس سے پہلے ہم جلیبی کی ایک پہیلی (شمار ۶۰) میں اسی قسم کی ابتداء دیکھ چکے ہیں ۔ افیون کو '' لب شکر '' یعنی شکر لب کہنا اس محبوب زنگی کے دل دادگان کے ہاں ضرور جائز ہوگا ۔ بیجاپور کا کوئی تعلق یہاں سمجھ میں نہیں آتا ۔ اسے غالباً صرف اس وجہ سے لایا گیا ہے کہ بجلی (ہندی بجر वज्र اور بجری बिजुरी) اور بیجا پور میں ایک نوع کی صوتی مناسبت ہے ۔

ھماری تنقیدیں

(از صغیر احمد صدیقی ایم - اے)

دنیا میں اگر ہر چمکنے والی چیز سونا ہوتی تو نہ عیار کی ضرورت ہوتی اور نہ پرکھنے کا ڈھنگ کسی کو معلوم ہوتا - لیکن یہاں تو پھولوں کے ساتھ کانٹے اور جواہرات کیساتھ سنگریزے کچھ اس طرح ملے جلے ہیں کہ دیکھ بھال کر دست طلب بڑھانا ہوتا ہے - ادبیات کا شعبہ بھی زندگی کی اس عام حقیقت سے مستثنیٰ نہیں اس لئے یہاں بھی کسی چیز کو سمجھکر اس کے محاسن و معائب میں امتیاز کرنا انسان کا فرض بلکہ فطری حق ہے - پھر جہانتک صرف اپنی پسند کا تعلق ہے ایک شخص کو اختیار ہے ' کانٹوں کو پھول سے بڑھکر رنگین اور جواہرات کو سنگریزے سے زیادہ بے حقیقت سمجھے اور اپنی فراست پر مطمئن رہے - لیکن اگر وہ کسی شے پر بزاتہ کوی حکم لگانا چاہتا ہے ' اس طرح کہ وہ دوسروں کے لئے بھی قابل تسلیم ہو ' تو اسے لازمی طور پر اپنے ذاتی تاثر و تکیف اور شخصی وجدان و ذوق کو حقیقت اور واقعیت سے دست و گریباں کرنا پڑیگا - انسانی زندگی کا مفہوم اجتماع سے ہے ' جہاں محض اپنی افتاد طبع کسی چیز کے لئے میعار رد قبول نہیں ہو سکتی - اس لئے ضرورت ہے کہ کسی چیز کے سمجھنے اور سمجھانے کیلئے کچھ ایسے اصول مقرر کئے جائیں اور اس کا عیب و ھنر پرکھنے کے لئے ایک ایسا معیار متعین کیا جائے جو ذوق سلیم کے لئے قابل قبول ہو - ان مقررہ اصولوں پر ادبیات کی تشریح و توضیح اور اس مخصوص معیار پر ان کے محاسن و معائب کا امتیاز تنقید کہلاتا ہے -

تنقید کا شعبہ ادبیات میں بہت اہم اور بکار آمد ہے - عوام کے ذوق سخن کی اصلاح کے علاوہ تنقید ادبیات کی غرض و غایت سے ہم کو روشناس

کرتی ہے - وہ بتاتی ہے کہ حیات انسانی کی ارتقا میں شعر و ادب کی کیا اہمیت ہے ' اور وہ کونسی خدمت انجام دیتے ہیں - اس کا فرض ادبیات کی تشریح و تنقیح اور انکی تہذیب و ترتیب ہے - وہ جملہ اصناف ادب کی نوعیت سے اور اُن کے اصولوں سے بحث کرتی ہے ؛ اور پھر ان کا ایک صحیح نظریہ اور ایک بلند معیار قائم کرکے موجودہ ادب کی معاصرانہ تحریکوں کی رہبری کرتی ہے - ادبیات کے جملہ شعبے ایک حیثیت سے اُسی کے تابع فرمان ہیں ' پھر ظاہر ہے کہ دیگر اصناف ادب کی خام کاری صرف رہرو کی گمراہی ہے جس کا علاج رہبر سے ممکن ہے لیکن تنقید کی گمراہی تو رہبر کی لغزش پا ہے جس کا مداوا ناممکن ! تنقید کا فقدان صرف عیب و ہنر کو یکساں کر دکھاتا ہے ؛ لیکن تنقید کی غلطی تو ہنر کو عیب اور عیب کو ہنر بنا دیتی ہے - تنقید کی پستی کے ساتھ جدت و اختراع کے سر چشمے خشک ہو جاتے ہیں اور تخلیقی ادب کا بڑھتا ہوا سیلاب ماء راکد کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے - بر خلاف اسکے تنقید کی ترقی کیساتھ ادبیات کے تمام شعبوں میں اس طرح سر گرمی پیدا ہو جاتی ہے جیسے بجلی سے کسی مشین کے کل پرزے حرکت کرنے لگتے ہیں - چنانچہ جن ممالک میں تنقید کو فروغ ہوا وہاں کا ادب بھی بہت وسیع متنوع اور ترقی یافتہ ہے - در اصل تنقیدی اور تخلیقی ادب ایک دوسرے کے محتاج ہیں - جہاں تنقید اپنے اصولوں کی تدوین تخلیقی ادب سے کرتی ہے وہاں " متاع سخن " کی نوعیت اور ارزانی بھی بہت کچھ عیار " طبع خریدار " پر منحصر ہے -

اُردو زبان میں تنقید کی ابتدا صحیح معنوں میں عصر اصلاح سے ہوئی - اس سے قبل اگر کوئی چیز تنقید کے مسائل کہیں پائی جاتی ہے تو وہ عام طور سے تذکروں میں ملیگی جو عموما فارسی میں لکھے

گئے ھیں - لیکن اگر ان میں سے چند منتخب تذکروں مثلاً نکات الشعرا ' مخزن نکات ' چمنستان شعرا ' طبقات الشعرا اور گلشن بیخار وغیرہ ' کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ھوگا کہ نہ یہ تنقیدیں ھیں اور نہ تنقید کے مقصد سے لکھے گئے ھیں - چند معروف و غیر معروف شعرا کا مختصر حال ' جو کہیں صرف نام اور تخلص پر ختم ہو جاتا ہے اور ان کے چند منتخبہ اشعار ' جنکی تعداد گھٹ کر ایک تک بھی پہنچ سکتی ہے ' کچھ ایسی لفظی اور سطحی تعریفیں جن سے شاعر کی امتیازی صفات سے زیادہ تذکرہ نگار کے زور قلم اور مضمون آرائی کا پتہ چلتا ہے ' کہیں کہیں کلام پر کوئی اعتراض اور ذرا سے لفظی تغیر کے ساتھ کسی شعر پر اصلاح ' ان تذکروں کا کل سرمایہ ہے - اس میں شک نہیں کہ شیفتہ کے تذکرہ گلشن بیخار میں کہیں کہیں ایک جامع اور مانع جملہ میں پورے کلام پر بہت مکمل رائے زنی کردی گئی ہے - مثلاً میر کی نسبت لکھتے ہیں " پستش بغایت پست امابلندش بہ بسیار بلند " ' یا سودا کے متعلق " غزلش بہ از قصیدہ اش ' وقصیدہ اش بہ از غزل " ' یا انشا کی بابت لکھتے ھیں " ھیچ صنف سخن را بطریقۂ راسخۂ شعرا نگفتہ " - لیکن اِس قسم کی اور مثالیں نایاب ھیں - غرضکہ اِن تذکروں کی اھمیت تاریخی اور سوانحی ہے - ان کو اگر تنقید کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اصول ارتقا کے بموجب صرف ایک ابتدائی چیز سمجھ کر کوئی تعرض نہ کیا جائے -

اردو زبان میں غالباً سب سے پہلا تنقیدی کارنامہ میر کے مرثیے پر سودا کی منظوم تنقید ہے - شائد قدیم طرز تنقید کا اِس سے زیادہ مکمل اور بہتر نمونہ نہ پیش کیا جاسکے کہ اس میں زبان و بیان کے علاوہ مرثیہ گوئی کے کچھ اصول سے بھی بحث کی گئی ہے - ھر چند کہ متاخرین میں غالب کا ذوق تنقید اُس زمانہ کے نقطۂ نظر سے کافی

بڑھا ہوا تھا جس کا ثبوت ان کے مراسلات سے ملتا ہے ' لیکن اُنہوں نے بھی تنقید کا کوئی مکمل نمونہ نہیں پیش کیا - اُن کا تنقیدی کارنامہ بس اتنا ہے کہ انہوں نے اپنے بعض خطوط میں کچھ مختلف مسئلوں پر مختصر رائے زنی کی ہے - اس کے علاوہ مولوی عبدالغفور نساخ اور مولوی عصمت‌اللہ انسخ کے اعتراضات انیس و دبیر اور لکھنؤ کے دیگر اساتذۂ فن پر ' قدیم طرز تنقید کے خالص نمونے ہیں جن میں شروع سے آخر تک الفاظ و محاورات پر نکتہ چینی کی گئی ہے - غرضکہ ان تمام نمونوں پر بحیثیت مجموعی نظر ڈالئے تو معلوم ہوگا کہ قدیم طرز تنقید اصولوں سے بالکل بیگانہ تھا ؛ نہ اُس کے پاس شعر و شاعری کا کوئی صحیح نظریہ تھا اور نہ تنقید کا کوئی متعین معیار - اِس لئے جو کچھ لکھا گیا وہ ایک سطحی چیز تھی جس کا کوئی اچھا اثر تخلیقی ادب پر نہیں پڑا - اسکے اسباب و نتائج کو تفصیل کے ساتھ ہم کسی اور موقع پر واضح کریں گے -

مولانا آزاد کے تذکرہ آب حیات کو قدیم و جدید طرز تنقید کی درمیانی کڑی کہہ لیجئے ' لیکن علاوہ تاریخی غلطیوں کے اُس میں تنقیدی اصولوں کے اعتبار سے بھی چند در چند خامیاں ہیں - ہر چند مولانا آزاد جدید شاعری کی تحریک کے بانیوں میں سے تھے لیکن پھر بھی اُن کا ذوق کافی قدامت پسند تھا - یہی وجہ ہے کہ وہ ذوق کو ان کے معاصرین غالب اور مومن سے بہتر سمجھتے رہے اور انیس و دبیر میں حق ترجیح کا فیصلہ نہ کرسکے - پھر اسلاف سے ان کی عقیدت اِس قدر بڑھی ہوئی تھی کہ وہ اُن کے کارناموں پر صحیح تنقید کرنے کی اہلیت نہ رکھتے تھے - حقیقت یہ ہے کہ آزاد دنیا میں تحقیق و تدقیق کے لئے نہیں بلکہ خوشگوئی اور لطیفہ سنجی کے لئے آئے تھے ' اور اِس لحاظ سے آب حیات یقیناً ایک قابل قدر تصنیف ہے -

مولانا حالی کا مقدمہ شعر و شاعری عصر اصلاح کا سب سے بڑا کارنامہ ہے - اِس میں پہلے پہل نفس شعر اور اصول شعر گوئی سے بحث کی گئی اور شعر و شاعری کا ایک صحیح معیار قائم کرکے جملہ اصناف سخن پر تنقید کی گئی اور اُن کی درستی و اصلاح کے لئے اصول و قوانین وضع کیے گئے - گو یہ موضوع اپنی وسعت کیوجہ سے تشنہ رہ گیا ہے اور بعض مسئلوں میں اختلاف کی کافی گنجائش چھوڑ دی گئی ہے ' لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ مولانا حالی تنقید کے لئے فطرت کی طرف سے بہترین دل و دماغ لیکر آئے تھے - اُن کی یہ کتاب آج تک اپنی نوع کی بہترین تصنیف قرار دی جاتی ہے - اُن کی دوسری کتاب یادگار غالب اصول تنقید کے نقطۂ نظر سے مقدمۂ شعر و شاعری سے فرو تر ہے ' لیکن اردو زبان میں اب تک کسی ایک شاعر کی ذہنیت شخصیت اور تصانیف کو اس سے زیادہ صحیح رنگ میں نہیں پیش کیا گیا - اسی طرح اُن کی تیسری کتاب حیات جاوید اردو زبان کی بہترین سوانحعمری قرار دی جاتی ہے - مولانا شبلی کی تصانیف شعرالعجم اور موازنہ انیس و دبیر اور مولانا امداد امام اثر کی کتاب کاشف الحقائق اردو زبان کی بہترین تنقیدیں ہیں ' لیکن ان میں مشرقی اور مغربی خیالات کا کچھ ایسا امتزاج کیا گیا ہے کہ بعض جگہ نظریوں میں تناقض پیدا ہوگیا ہے - ہر چند کہ یہ لوگ اپنے زمانے کے مطالبات سے کہیں زیادہ بڑھے ہوئے تھے لیکن اب زمانہ اور آگے بڑھ چکا ہے اِس لئے اُن کے اصول تنقید کو آخری لفظ نہ قرار دینا چاہئیے - اِن بزرگوں نے ایک ادبی کارنامے کے محاسن و معائب بتا دینے پر اکتفا کیا ہے مگر اب تو شاعر کی زندگی اور شخصیت کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے - اور اُس پر زمانے اور ماحول کے اثرات کا تجزیہ ' اور پھر اِن معلومات کی روشنی میں

اُس کے کلام کی تشریح و ترجمانی ناقد کا فرض اولین سمجھی جاتی ہے - اِسی سلسلے میں ادبیات کے بہت سے مسائل کی عقدہ کشائی کی توقع ناقد سے کی جاتی ہے جو اُس کی تصانیف میں ہم کو نہیں ملتی -

اِس زمانے کی دیگر تصانیف—گل رعنا ' شعرالہند اور تاریخ ادب اردو وغیرہ مستقل تنقیدی تصانیف میں مخصوص طور پر مشہور ہیں - اگرچہ ان میں ہر ایک اردو زبان کے سرمایے میں ایک بیش بہا اضافہ ہے لیکن کوئی ایسی نہیں ہے جو اصول تنقید کی رو سے مکمل کہی جاسکے - گل رعنا کو تو چھوڑیے کہ آب حیات پڑھ لینے کے بعد اُس کی کوئی خصوصیت اصولی حیثیت سے قابل ذکر نہیں معلوم ہوتی سوائے اس کے کہ اس میں تنحص و کاوش سے کام لیکر غلط بیانی سے احتراز کیا گیا ہے - شعرالہند میں مولانا شبلی کے طرز تنقید کی پیروی کی گئی ہے لیکن اردو کے اصناف سخن کے متعلق اُس میں جو نظریے قائم کئے گئے ہیں اُن میں اختلاف آرا کی بڑی گنجائش ہے اور جدید شاعری سے نسبتاً بے اعتنائی برتی گئی ہے - تاریخ ادب اردو بھی ' سوائے اس کے کہ اُس میں اردو نثر بالخصوص جدید نثری کارناموں پر تنقید کی گئی ہے ' اصول تنقید کے لحاظ سے اِسی سطح پر ہے -

اِسی زمانے میں فن تنقید پر دو کتابیں لکھی گئی ہیں جن میں پہلی کا نام روح تنقید ہے - اِس موضوع پر پہلی کوشش ہونے کی حیثیت سے اِس کی جتنی قدر کیجائے کم ہے - لیکن چونکہ اِس میں بحث تمامتر اصولی رکھی گئی ہے اور مغربی ادب سے شروع سے آخر تک استفادہ کیا گیا ہے ' اِس لئے ضرورت تھی کہ ان اصولوں کی روشنی میں اردو ادب اور موجودہ تنقیدوں کو دیکھا جاتا ؛ کچھ ان اصول میں ترمیم و تنسیق کی جاتی کچھ ان تنقیدوں کے عیوب کو بے نقاب کیا جاتا - لیکن دوسری

کتاب نقدالادب جو ابھی حال میں لکھی گئی ہے محض تصنیف و تالیف کی تعداد میں ایک اضافہ ہے - سوائے اس کے کہ فلسفہ جمالیات اور فنون لطیفہ کے ابواب بڑھا کر مغربی خیالات کی اور ترجمانی کردی گئی ہے باقی وہی باتیں دہرائی گئی ہیں جو پہلے کہی جا چکی ہیں - اس کتاب کے آخری باب " اردو کے چند اصناف سخن " سے امید تھی کہ شاید کچھ تلافی مافات ہوجائے لیکن اس کو پڑھکر تعجب ہوتا ہے کہ یہ ایسے شخص کا لکھا ہوا ہے جس نے تنقید اور اصول تنقید پر اتنے صفحے سیاہ کر ڈالے ہیں - میزان تنقید میں ایک طرف سحرالبیان رکھی ہوئی ہے اور دوسری طرف گلزار نسیم ' ایک طرف انیس بیٹھے ہوے ہیں اور دوسری طرف دبیر ' پلہ برابر ہے ' کیونکہ ہر ایک کا رنگ جدا اور اپنی جگہ قابل تعریف ہے - لیکن اصولاً مثنوی کو کیا ہونا چاہیے اور مرثیہ کی خصوصیات کیا ہیں ' اس سے بحث نہیں بلکہ خود اپنا کہا بھی بھول گئے - سمجھ میں نہیں آتا کہ اس قسطاس مستقیم کو ان بزرگوں کا معجزۂ کمال سمجھا جائے یا تولنے والے کا انصاف - شروع سے آخر تک عامیانہ تنقید کا ایک مکمل نمونہ شائقین ناظرین کو مبتلا کرنے کے لئے پیش کیا گیا ہے - آخر میں اقبال کی شاعری پر رائے زنی کرنے لگے ہیں تو قلم توڑ دیا ہے ' اور اپنی تصنیف کے آخری صفحے میں جس وقت اس اکتشاف سے دنیا کو متحیر کیا ہے کہ اقبال کی شاعری محدود ہوکر مسلمانوں سے متعلق ہوگئی ہے حالانکہ شاعر کا پیام عالمگیر ہوتا ہے تو گویا سخن فہمی اور فن تنقید کے منتہائے عروج پر پہونچ گئے ہیں -

زمانہ حال کی دیگر تنقیدیں زیادہ تر مقدموں اور مختلف اخبار و رسائل کے مضامین اور تبصروں کی صورت میں پائی جاتی ہیں جن میں معرکہ چکبست و شرر ' نگار کے مومن ' غالب اور ظفر نمبر اور نیرنگ

خیال کا اقبال نمبر وغیرہ مستقل تصانیف کی حیثیت رکھتے ہیں - لیکن اگر آپ تنقید کے اس دفتر بے پایاں میں صحیح اصولوں اور نظریوں کی جستجو کریں تو آپ اپنے کو ایک ایسے باغ میں پائیں گے جہاں ایک گل ہے تو دس خار ' ایک طرف صفائی اور چمن بندی کی گئی ہے تو تین طرف خس و خاشاک کے انبار لگے ہوئے ہیں - کچھ تنقیدیں تو یکسر قدیم طرز تنقید کے تتبع میں لکھی گئی ہیں ' کچھ بالکل مغربی اصول تنقید کی کورانہ تقلید ہیں - کہیں محض تنقیص پر اکتفا کی گئی ہے ' کہیں صرف تقریظ کو بہت سمجھا گیا ہے - کہیں سطح ہی پر جستجو ختم کردی گئی ہے اور کہیں تہ میں ڈوب کر رہ گئے ہیں - پھر آپ ان تنقیدوں کے محرکات پر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ کہیں مذہبی تعصب کی کارفرمائی ہے ' کہیں فرقہ بندی کے جذبات اور ذاتی تعلقات کی ریشہ دوانیاں ہیں اور اردو کے ناقد کا مقصد بالعموم کسی کی ناروا ستائش یا بیجا مذمت کرنا ہے - واقعہ یہ ہے کہ ہمارے ناقد اصولوں کے لیے لڑنا نہیں جانتے ' اُن کو صرف اپنے مزعومات سے عشق ہے جن پر وہ صداقت اور واقعیت کو قربان کردینے میں بہت بے باک ہیں - ہر چند کہ اس وقت بھی مولوی عبدالحق اور پروفیسر محمود شیرانی جیسی دو چار ہستیاں موجود ہیں جن کی تحریروں میں تنقید کی صحیح روح موجود ہے لیکن عام تنقید کی فضا یکساں طور پر خراب ہے - غرضکہ ناقدین کی یہ ذہنیت ' اُن کا نظریۂ شعر و ادب ' ان کا معیار سخن اور اُن کے اصول تنقید ہر ایک اپنی جگہ پر اس قدر ناقص اور نامکمل اور ایک دوسرے سے اِس حد تک مختلف اور متبائن ہیں کہ انسان یہ سوچنے پر مجبور ہوجاتا ہے کہ اِس تنقید کی غرض و غایت کیا ہے اور یہ تخلیقی ادب پر کیونکر اثر انداز ہوسکتی ہے -

اخیر میں اُس مقدس بزم سخن کا بھی تذکرہ ضروری ہے جس کی مسموم فضا میں اردو شاعری اکثر دم توڑتی ہوئی نظر آتی ہے ' یعنی مشاعرہ — جہلا کی وہ محفل جہاں کبھی کچھ پڑھے لکھے بھی تنزل طبع کے لئے پہونچ جاتے ہیں ' جہاں شعر کے فطری محاسن تصنع اور آورد کی قربانگاہ پر بھینٹ چڑھائے جاتے ہیں ' جہاں نافہموں کے سوقیانہ مذاق کو شعر و شاعری کا صحیح معیار قرار دیا جاتا ہے ' جہاں شاعر جذبۂ شعر سے بیتاب ہوکر نہیں بلکہ دوسروں پر اپنی فضیلت اور برتری ثابت کرنے اور اپنی سخنگوئی کا سکہ جمانے کے لئے جاتا ہے - اگر یہ کہا جائے کہ مشاعرے کا اصل مقصد صرف اتنا ہے کہ شعرا اہل محفل کو اپنا کلام سنائیں تو اُس کی معصومیت ظاہر ہے ؛ لیکن غور کیجئے تو مشاعرے کے مفہوم ہی میں ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش مضمر ہے - چنانچہ ہوتا بھی یہی ہے کہ ایک مقررہ طرح پر غزل کہکر شعرا اپنے "کلام بلاغت نظام" سے "سامعین کو محظوظ" اور "مہتمم مشاعرہ کو ممنون" فرمایا کرتے ہیں - البتہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ قبل مشاعرہ شاعر اپنی پسند سے کچھ اپنا کلام سنا دیتا ہے - اِسے مشاعرے کی اصطلاح میں غیر طرحی کہتے ہیں ؛ لیکن اِس کا تعلق اصل مشاعرہ سے اُتنا ہی ہوتا ہے جتنا سنیما میں کسی اضافی تصویر (Side Picture) کا اصل فلم سے یا ناٹک کی نقل کو اُس کے اصلی قصے سے - مشاعرہ درحقیقت اُسیوقت شروع ہوتا ہے جب مقررہ طرح پر نبرد آزمائی کیجائے - ظاہر ہے کہ اِس جذبۂ تفوق کے ماتحت جو کچھ کہا جائے اسے شاعری تو نہیں البتہ تنگ شاعری کہنا بجا ہوگا -

عہد جدید سے پہلے یہ مشاعرے حقیقتاً اصول و معیار سے بیگانہ تنقیدوں کی حیثیت رکھتے تھے جو مختلف زمانوں میں غیر ارادی طور

پر شعر و شاعری کے نظریوں اور شعر گوئی کے اصولوں میں تغیر و تبدل پیدا کرتے رہے - قدیم شاعر کی ذهنیت کی نشو و نما در اصل اسی کی فضا میں ہوتی تھی ' جس میں اس کے ذاتی تفکر و تدبر اور اس کی فطری صلاحیتوں کو بہت کم دخل ہوتا تھا - اِن مشاعروں کا جو اثر شاعری پر پڑا محتاج بیاں نہیں - قدما کے دواوین کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ سوائے معدودے چلد کے کوئی ان کے زهریلے اثرات سے نہیں بچ سکا اور اُن معدودے چلد کو بھی کبھی کبھی کم و بیش آلودہ ہونا ھی پڑا - سنگلاخ زمین ' مشکل ردیف و قافیے ' صنائع و بدائع ' سخافت و ابتذال ' دو غزلے اور سہ غزلے وغیرہ سب اسی کی برکتیں ہیں - بزم مشاعرہ اب بھی اسی شان سے منعقد کی جاتی ہے اور اس میں جس جس طرح شاعری کی توہین ہوتی ہے اس سے صرف وہی نا واقف ہے جو جاننا نہیں چاہتا اس لئے اس پر کچھ لکھنا بیکار ہے - یہ رسم اُس وقت تک جاری رہے گی جب تک ہمارے متشاعرین موجود ہیں کیونکہ اُن کی محنتوں کا صلہ اسی سے ملتا ہے ' خواہ وہ کتنے ھی بھدے طریقے سے کیوں نہو - لیکن وہ بھی کیا کریں ' وہ جانتے ہیں کہ زندگی کے دیگر مشاغل میں بھی ان کی ذهنیت اُن کو متشاعر کی حد سے آگے نہ بڑھنے دے گی ' جب کہ دیگر آسانیوں کے ساتھ مشاعرے کے مواقع بھی صرف یہیں حاصل ہیں اور جس سے بہر حال کچھ نہ کچھ اشک شوئی ہو جاتی ہے -

یہاں یہ بھی جان لینا چاہئے کہ اُردو میں شعر و سخن کی نسبت کیا خیالات رائج ہیں اور ان کا شاعری پر کیا اثر پڑا - قدما نے نفس شعراور اصول شاعری سے کبھی بحث نہیں کی جس سے ہم کو اس باب میں اُن کے نظریوں کا علم ہوتا - ان کے کلام کا مطالعہ کر کے ہم اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ انہوں نے یکسر فارسی شاعری اور اُس کے خیالات و

روایات کا اتباع کیا ھے - خود فارسی نے عربی کی خوشہ چینی کی ھے - چنانچہ اردو شعراً بھی بلا کم و کاست وھی نظریے رکھتے تھے جو فارسی و عربی میں رائج تھے - ان زبانوں میں شعر کی تعریف دو طرح سے کی گئی ھے - فن عروض کے نقطۂ نظر سے شعر کلام موزوں کو کہتے ھیں اور منطق باأثر کلام کو شعر قرار دیتی ھے - چنانچہ شعر کی مکمل تعریف ان دونوں کو ملاکر کی گئی ھے ' یعنی شعر موزوں اور با اثر کلام کو کہتے ھیں - اِس اجمال کی تفصیل پروفیسر مسعود حسن صاحب کی کتاب ھماری شاعری میں ملیگی ' ھم اس پر صرف تنقید کرنا چاھتے ھیں -

اس میں شک نہیں کہ کسی ادب میں شعر کی کوئی ایسی جامع و مانع تعریف نہیں کی گئی جس پر سب متفق ھوں اور یہ شائد نا ممکن بھی ھے ' لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ھم ان تعریفوں کے استنام سے بیخبر رھیں - مندرجۂ بالا تعریف بھی گمراہ کن ھے کیونکہ اس میں شعر کو شاعر کی ذات سے بالکل جدا کر کے پیش کیا گیا ھے - موزونیت سے تو قطع نظر کیجئے کیونکہ کثرت رائے اسکی موافقت میں ھے اور یہ شعر کیلیئے ضروری تسلیم کرلی گئی ھے ' لیکن کلام کا با اثر ھونا اپنے وسعت معانی کے اعتبار سے بہت مبہم سی بات ھے - پھر کلام کا با اثر ھونا سامع کی صلاحیت قبول پر اتنا ھی منحصر ھے جتنا کہ شاعر کی شاعری پر - ممکن ھے کہ جس شعر سے سامع متاثر ھوا ھے شاعر اس سے متاثر نہ ھوا ھو اور جو شعر شاعر کے تاثرات کا صحیح ترجماں ھو سامع کو متاثر نہ کر سکے - ممکن ھے کہ ایک پوچ و بے معنی شعر کسی کو اس لئے متاثر کرتا ھے کہ اُس کی زندگی کا کوئی واقعہ اس شعر سے مطابقت کرتا ھے اور ایک اچھا شعر اس لئے بے مزہ معلوم ھوتا ھے کہ وہ سامع کے انفرادی رکیک و پست جذبات سے بلند واقع ھوا ھے - غرضیکہ اس تعریف میں یہی خامی

ہے کہ اِس نے ایک سوال کو حل کرنے میں دوسرا سوال پیدا کردیا ہے ۔ شاعر کی جگہ سامع اور شعر کی جگہ سامع کا ذوق پیش نظر ہوجاتا ہے اور یہ ضرورت پیدا ہوجاتی ہے کہ پہلے اس کا ایک معیار قائم کر لیا جائے ۔ خود شاعر کی ذات کو پس پشت ڈالدیا گیا ہے ۔ اگر اُس کا کلام دوسروں کو متاثر کرتا ہے تو شعر ہے ورنہ نہیں ' یعنی اس سے بحث نہیں کہ شاعر نے خود متاثر ہو کر کہا ہے یا نہیں ۔ اسی وجہ سے ایک زمانے میں شاعری نے ایک ایسے فن کی حیثیت اختیار کرلی تھی جس کا تنہا مقصود دوسروں کو خوش کرنا تھا اور اردو شاعری کے ایک پورے دور میں شعرا اپنے جذبات و تاثرات سے بے نیاز ہوکر دوسروں کے لطف کے لئے شعر کا خون کرتے رہے ۔ چنانچہ ایسے شعرا اب نہیں پڑھے جاتے کیونکہ زمانے کا مذاق بدل چکا ہے اور لوگوں کے لئے اُن کے کلام میں اب کوئی دلکشی نہیں لیکن وہ شعرا جن کی قدر اُن کے زمانے میں نہیں ہوئی اب زیادہ پڑھے جاتے ہیں کیونکہ اُن کا کلام اُن کے ذاتی جذبات خیالات کا ترجمان ہے جو شعر و شاعری کے ابدی سر چشمے ہیں ۔

کہا جاتا ہے کہ شاعر کے تاثرات کا پتا کلام کے اثر ہی سے لگایا جا سکتا اور یقیناً '' انچہ از دل خیزد بر دل ریزد '' سے ہم کو انکار نہیں ' لیکن یہ فطرت کا کوئی ایسا قانون نہیں جو نہ ٹوٹ سکے ' کوئی ایسا کلیہ نہیں جو مستثنیات سے خالی ہو ۔ اس لئے صرف ' بر دل ریزد ' سے ' از دل خیزد ' پر حکم لگانا ہمیشہ صحیح نہیں ہو سکتا ۔ خود شعر میں اور بھی ایسے قرائن موجود رہتے ہیں جن سے اُس کی صداقت کا علم ہوسکتا ہے ۔ اِسی وجہ سے مغربی تنقید شاعر کے زمانے اور ماحول ' اُس کے سوانح حیات اور اُس کی شخصیت کے مطالعے سے اُس کے کلام کو سمجھنا چاہتی ہے ۔ پوپ کی نظم '' تنہائی '' صرف اس لئے بے وقر ٹھہرائی گئی ہے کہ اُسکی مدنیت پسند طبیعت اور اسکی زندگی اُن خیالات کے بالکل منافی تھی جو اُس

نظم کا موضوع تھے حالانکہ بادی النظر میں اُس کے با اثر ہونے سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا - مولانا شبلی بھی اسی مغالطے میں پڑ گئے ہیں - شعرالعجم جلد چہارم میں لکھتے ہیں کہ "منطقی پیرائے میں شعر کی تعریف کرنا چاہیں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں یعنی سننے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لئے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ جو کلام انسانی جذبات کو بر انگیختہ کرے اور اُن کو تحریک میں لائے شعر ہے" - یہ لازمی کیونکر ہے کہ جو اثر صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے وہ سامعین پر بھی طاری ہو ؛ اور شعر کی یہ تعریف ہوتے ہوئے کہ جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں دوسری تعریف کی ضرورت بھی نہیں رہتی - سامعین پر اثر ہونا حقیقتاً کلام کے شعر ہونے کی دلیل نہیں بلکہ شعر کے کامیاب ہونے کا ثبوت ہے اور شعر بہر صورت شعر ہے عام اس سے کہ وہ کامیاب ہے یا ناکامیاب - شعر کی کامیابی یا ناکامی سے ہمارا مطلب اُس کا اچھا یا معمولی ہونا ہے - شاعر نے اپنے کسی جذبے یا خیال کی ترجمانی موزوں الفاظ میں کردی شعر بن گیا - رہ گئی شعر کی کامیابی— سامعین پر اس کا اثر— یہ اُس جذبے یا خیال کی نوعیت اور شعر کے دیگر عوارض اور محسنات پر منحصر ہے ؛ جس کا تعلق نفس شعر سے نہیں - اس لئے شعر کی تعریف میں شاعر کے تاثر پر زور دینا چاہئے - یہ کہنا نسبتاً زیادہ صحیح ہے کہ یہ موزوں الفاظ میں اپنے جذبات و خیالات کی ترجمانی کا نام ہے - گو بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر خارجی حالات اور واقعات نظم کرتا ہے ' لیکن وہ اُن کو ویسا ہی نہیں پیش کرتا جیسے کہ وہ بجائے خود ہوتے ہیں -

شاعر اُن کو اپنے تاثرات میں رنگ کر پیش کرتا ہے یہاں تک کہ وہ اُسکی داخلی کیفیات کے مظہر ہوجاتے ہیں - شاعری ' شاعر کی زندگی ' اُسکی شخصیت اور اُس کے جذبات و خیالات کی آئینہ دار ہے ' اور اس بات سے قطعی بے نیاز ہے کہ دوسروں پر اُس کا کیا اثر مرتب ہوتا ہے -

غزل ' اردو کی مقبول ترین صنف سخن ہے اور اردو شاعری کا معتدبہ حصہ غزلیات ہی پر مشتمل ہے لیکن اسکے متعلق بھی اب تک عجیب عجیب خیالات رائج ہیں - بڑی عبرت کی بات تو یہ ہے کہ ملک کے وہ اہل قلم بھی جو زندگی کے دیگر شعبوں میں آزادی اور اجتہاد کے علمبردار ہیں یہاں پھر اُسی قدامت پرستی اور تنگ نظری کے شکار ہیں - لیکن جس طرح ترقی کی دوڑ میں بعض جگہ زمانے کے ساتھ ساتھ وہ کر اُنھوں نے ' کم از کم اپنے پاندار میں ' دوسروں کو پیچھے چھوڑ دیا ہے اُسی طرح یہاں زمانہ اوروں کو لیکر آگے بڑھ چکا ہے اور اُن کی شکستہ پائی سے مطلق بے پروا - کہا جاتا ہے کہ غزل میں صرف عشق و محبت کے جذبات نظم کئے جانے چاہئیں اور عشق و محبت بھی وہ جسکا تعلق گوشت و پوست سے ہو ' اس لئے کہ گوشت و پوست سے جدا ہوکر ان کا کوئی مفہوم سمجھ میں نہیں آتا - بڑی مشکل ہے - فطرت کے قوانین میں کسی ایک شخص کی سمجھ کا لحاظ رکھا نہیں گیا اور آپ کو اپنی فہم پر اعتماد اتنا ہے کہ ہر بات کو سمجھ لینے پر مصر ہیں - پھر یہ لازمی ہے کہ جب آپ اُس بلندی پر نہیں پہنچ سکیں گے جہاں یہ حقیقتیں منکشف ہو سکتی ہیں تو مجبوراً اُنکو کھینچ کر اپنی سطح پر لانا چاہینگے ' نتیجہ ظاہر ہے - حقیقتیں اپنی جگہ پر رہتی ہیں اور آپ کے ذوق کی مفت میں رسوائی ہوتی ہے - [۱]

---

[۱] — کسی آئندہ موقع پر ہم اس موضوع پر تفصیل سے بحث کریں گے -

اردو ادب کی ایک بہت بڑی بدقسمتی یہ ہے کہ ہمارے اکثر شعرا اور ناقد اب تک شاعر کے جذبات و خیالات کا صحیح تعلق زبان اور طرز بیان سے نہیں سمجھ سکے - یہ اکثر اختلاف رائے کا باعث ہوتا ہے ' اسکی وجہ شاید یہی ہے کہ اس موضوع پر اصولی حیثیت سے بہت کم بحث کی گئی ہے - مولانا حالی اور شبلی نے البتہ اس پر کچھ لکھا ہے ' لیکن اُن کا ماخذ عربی تصلیفات ہیں جن میں اِس مسئلے پر کافی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے اور مغربی خیالات کی رنگ آمیزی کرنے کے بعد بھی یہ حضرات کوئی بیش قرار اضافہ نہیں کرسکے - اب اُن کے بیانات پر نکتہ چینی کرنے کے بجائے بہتر یہ ہوگا کہ اِس موضوع پر براہ راست اظہار خیال کیا جائے - سچ پوچھیے تو اُس زمانے کے لئے وہی بہت تھا جس میں اُنہوں نے یہ خیالات قلمبند کیے تھے - ہم کو تو یہی تعجب ہوتا ہے کہ بعض لوگ اب تک اُس سطح پر بھی نہیں پہونچ سکے جس پر یہ بزرگ بہت پہلے پہونچ چکے تھے - بہر حال ہمارا تخاطب اُن حضرات سے نہیں بلکہ نئی پود کے اُن افراد سے ہے جس کے ہاتھ میں اردو ادب کے مستقبل کا فیصلہ ہے -

سب سے پہلی بات اِس سلسلے میں یہ سمجھ لینی چاہیے کہ شعر کا انداز بیان نثر سے بالکل جداگانہ ہوتا ہے - نثر میں معانی و مطالب بہت صاف اور واضح ہوتے ہیں کیونکہ وہ جزئیات کی تفصیل بھی پیش کرتی ہے - نثر کا تعلق عموماً ہمارے عقلی وجدان سے ہوتا ہے - یہ اشیاء کی حقیقتیں ہمارے سامنے اِس طرح پیش کرتی ہے کہ ہم اُنہیں سمجھ سکیں ' اِسی لئے یہ توجیہہ و تاویل سے کام لیتی ہے - برخلاف اس کے شعر کا تعلق ہمارے جذباتی وجدان سے ہے - شعر ہم کو سمجھانا نہیں بلکہ محسوس کرانا چاہتا ہے - وہ تشبیہہ و استعارہ ' کنایہ و تمثیل سے کام لیتا ہے جو براہ راست ہمارے جذبات پر اپنا اثر ڈالتے ہیں - شعر مختصر

ہوتا ہے ' اُس میں توضیح و تفصیل کی گنجائش نہیں ہوتی ' اِس لئے وہ بہ‌نسبت نثر کے مبہم مگر خیال افزا ہوتا ہے - خیال افزا سے ہمارا مطلب یہ ہے کہ الفاظ کا انتخاب اور اُن کا در و بست ایسے معانی اور اصوات کے اعتبار سے ایسا ہو کہ وہ سامع کے ذہن کی رہبری شاعر کے اُس اصلی تخیل کی طرف کریں جو لفظ و بیان کے حدود سے بالا تر ہے -

شعر کا مبہم ہونا بھی ظاہر ہے - معلوم نہیں کیوں بعض لوگ سمجھتے ہیں کہ ہر بات جو محسوس کیجائے اُسی طرح کہی بھی جاسکتی ہے - تخیلات اور تصورات کی قلمرو میں تو الفاظ کا گذر ہوتا رہتا ہے لیکن تاثرات اور احساسات کی دنیا میں بسا اوقات تخیل بھی پر نہیں مار سکتا ؛ الفاظ کا کیا ذکر - دوسروں سے قطع نظر کرکے ذرا آپ خود اپنی زندگی کے اُن لمحات کا تصور کیجئے جب آپ کا دل یکسر احساس اور محض تاثر تھا ' اور جسے باوجود کوشش کے نہ آپ سمجھ سکے اور نہ بیان کرسکے - آپ کہیں گے کہ شاعر اور عام انسان میں یہی تو فرق ہے کہ اُس میں قوت بیان نسبتاً زیادہ ہوتی ہے ' اور یہ بھول جائیں گے کہ شاعر اُسی نسبت سے فطرتاً زیادہ ذکی‌الحس بھی ہوتا ہے - حقیقت یہ ہے کہ کسی شاعر سے ہمیشہ یہ توقع کرنا کہ وہ اپنے جذبات کی ترجمانی بلا کم و کاست من و عن کردے محض غلطی ہے - زبان ہمیشہ ایک سچے شاعر کے جذبات و خیالات سے پیچھے رہتی ہے اور اُنہیں مکمل طور پر نہیں پیش کرسکتی - شاعر کے جذبات و خیالات زبان کے محکوم بن کر نہیں رہ سکتے ' زبان اُن کی تابع ہوتی ہے - اسی طرح شاعر مردہ الفاظ میں جان ڈالتا ہے ' زندہ الفاظ میں نئے نئے معانی پیدا کرتا ہے اور اُس کا طرز بیان زبان میں نو بہ نو اسالیب کا اِضافہ کرتا ہے - اگر وہ حسب ضرورت زبان میں قطع و برید نہ کرے تو زبان کا ارتقا تھم جائے اور کچھ عرصے بعد اُس کی حیثیت صرف ایک جسد بے جان کی رہ جائے -

انگلستان کا مشہور ڈراما نگار مارلو کہتا ہے کہ اگر وہ تمام قلم جن کو شعرا نے کبھی اپنے ہاتھ میں لیا ہے ؛ اُن کی تمام خصوصیات سے متصف ہوکر متفقہ طور پر کوئی شعر لکھیں ' تو بھی کوئی نہ کوئی حسن و خوبی ایسی رہ جائیگی جس کو وہ الفاظ کا جامہ نہ پہنا سکیں گے - یہ خیال اِس حد تک صحیح ہے کہ اگر کوئی شاعر یہ دعوی کرے کہ وہ اپنی کیفیات ذہنی اور واردات قلبی کو مکمل طور پر شعر میں لا سکتا ہے ' تو سمجھ لیجئے کہ یہ اُس کی قدرت بیان کا ثبوت نہیں بلکہ اُس کے افلاس تخیل اور مردہ دلی کی دلیل ہے - شاعر کے تخیل کی پرواز بعض وقت اُس سطح پر ہوتی ہے جہاں زبان کی رسائی پوری طرح نہیں ہوسکتی - اُس کے جذبات و خیالات بسا اوقات اتنے لا محدود ہوتے ہیں کہ وہ ان کو محدود نہیں کر سکتا - وہ اُن کو بیان کرنا چاہتا ہے لیکن وہ الفاظ کی گرفت کو پورے طور پر قبول نہیں کرتے ' اور پھر ایک نہ ایک نکتۂ بلیغ اور کوئی نہ کوئی رمز لطیف ایسا باقی رہ جاتا ہے جسے وہ سامع کی سخن فہمی پر اعتماد کر کے چھوڑ دیتا ہے - اب اگر سامع کا تخیل بالکل ٹھوس اور جامد ہے اور اُس کے جذبات مضمحل اور افسردہ ہیں تو بہتر یہ ہے کہ وہ شاعری سے کچھ واسطہ ہی نہ رکھے ' کہ زندگی کے اور شعبے بھی ہیں جہاں اس کے غیر شاعرانہ دماغ کی خشکی بھی پسندیدہ اور ضروری صفت قرار دی جائیگی - شاعر معذور ہے - وہ اُس کے بھدے ذوق کی خاطر اپنے خیالات و احساسات کی لطافت کو مجروح نہیں کر سکتا -

پھر جہاں کچھ حقیقتیں ایسی ہوتی ہیں جن کا جلوہ شاعر بخوبی دیکھ لیتا ہے ' وہاں کچھ ایسی بھی ہوسکتی ہیں جن کی صرف ایک جھلک دکھائی پڑتی ہے - شاعر جب اُنکی ترجمانی کرتا ہے تو

لا محالہ ایک ایسا شعر بنتا ہے جس کا مفہوم واضح تو نہیں ہوتا لیکن ایسا ضرور ہوتا ہے کہ سامع یا ناظر باندازۂ استطاعت اُس حقیقت کی ایک جھلک دیکھ لیتا ہے - یہی وجہ ہے کہ شاعری کا پودا سدا بہار ہے - اُس کے مطالب و معانی میں سامع کی بلندی مذاق کے ساتھ ارتقا ہوتا رہتا ہے - اور یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا کو ہم بہ نسبت اُن کے زمانے کے زیادہ اچھی طرح سمجھتے ہیں ' اور شاید آنے والی نسلیں اُن کو ہم سے بھی بہتر سمجھ سکیں گی - اکثر کہا جاتا ہے کہ بعض لوگ اس نظریے سے فائدہ اٹھا کر معنی و مطلب سے بے پروا ہو جاتے ہیں اور محض الفاظ کے گورکھ دھندے کو اصل شاعری سمجھ کر یا تو اپنے ضمیر کو دھوکا دیتے ہیں یا دوسروں کو فریب میں مبتلا کرنا چاہتے ہیں - یہ شکایت ایک بڑی حد تک صحیح ہے ' لیکن جب ایک شاعر کا پورا کلام پیش نظر ہو تو یہ فیصلہ کر لینا چنداں دشوار نہیں کہ آیا واقعی وہ اچھے خیالات کا مالک ہے یا اُس کی شاعری شروع سے آخر تک صرف ایک سبز باغ ہے - پھر جب ہم کو یہ معلوم ہو جائے کہ وہ ایک زبردست انفرادی شخصیت رکھے ہوئے دراصل کچھ کہنا چاہتا ہے اور بعض وقت بڑی بڑی باتیں کہہ جاتا ہے ' تو ہم کو اسکی طرف سے مطمئن ہوجانا چاہیے کہ اب اُسکے بنائے ہوئے الفاظ کے خوبصورت طلسم بھی چھوٹی چھوٹی معمولی باتوں سے زیادہ با معنی ہونگے ' خواہ وہ کتنی ہی صاف اور واضح کیوں نہیں - اسی سلسلے میں یہ بھی گزارش گذار کر دینا چاہیے کہ سادگی اور صفاحت کی جستجو خطرناک ہے کیونکہ اگر اسی کو شعر کا معیار سمجھ لیا گیا تو " پن چکی " والی نظم کا جواب ملنا دشوار ہوگا - سادگی اور صفاحت کے جوہر وہاں کھلتے ہیں جہاں خیالات دقیق اور پیچیدہ ہوں ' روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی عامیانہ باتیں کرنے والا نہ سادگی کا دعوی کرسکتا ہے اور نہ صفاحت کا -

فرضکہ شعر کی حقیقت اتنی اعلیٰ و ارفع ہے اور شاعر کی شخصیت اتنی بڑی ہے تو اُس کو سمجھنے کے لئے اور اُس کے محاسن و معائب میں امتیاز کرنے کے لئے ویسا ہی بلند معیار ہونا چاہئے - ہم کو یہ دیکھنا ہوگا کہ وہ کون سی حقیقتیں ہیں جنہیں شاعر پورے طور پر پیش کرسکا ہے اور وہ کون سی تھیں جن کی وہ صرف ایک جھلک دیکھ سکا ہے - اُس کے جذبات و تاثرات میں کہاں تک اُس کی انفرادیت کو دخل ہے اور اُس نے کس طرح اُن کی ترجمانی کی ہے - لیکن اگر ہم نے اُس کے کلام میں اپنے مزعومات کی جستجو کر کے اور اُس کی شخصیت میں اپنا انعکاس دیکھ کر کوئی بھلی یا بری رائے قائم کی ، تو اِس کا اطلاق شاعر سے زیادہ اپنے آپ پر درست ہوگا -

---

اُردو

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن) کا خالص

ادبی سہ ماہی رسالہ

جو

جنوری ' اپریل ' جولائی اور اکتوبر میں شائع ہوتا ہے

جس میں

ادب اور زبان کے ہر پہلو پر بحث کی جاتی ہے -

اُردو مطبوعات اور رسالوں پر تبصرے بھی کئے جاتے ہیں -

زیر ادارت

جناب پروفیسر مولوی عبدالحق صاحب ' بی - اے -
سکریٹری انجمن ترقی اُردو اور پروفیسر اُردو جامعہ عثمانیہ '
حیدرآباد (دکن) -

سالانہ چندہ : سات روپئے - ایک نسخے کی قیمت ایک روپیہ ۱۲ آنے -

انجمن ترقی اُردو ' اورنگ آباد (دکن)

یا

کتابستان

۱۷ - سٹی روڈ ' الہ آباد -

هندستانی

هندستانی اکیڈیمی کا تماہی رسالہ

جلد ۵	جولائی سنہ ۱۹۳۵ع	حصہ ۳

رگ وید کا زمانہ

(منڈل ۱—۹)

(از ڈاکٹر بینی پرشاد ، ایم ، اے - پی ، ایچ ، ڈی - ڈی ایس ، سی)

رگ وید

ہڑپا اور مہنجودڑو کے کھنڈرات سے جس تہذیب کا پتہ چلتا ہے ، اس سے قبل کی تاریخ کا ابھی تک پتہ نہیں چلا ہے - اور سب تہذیبوں کی طرح اس میں تبدیلیاں ہوئی ہوں گی ، شاید کچھ ترقی ہوئی ہوگی ، دوسری تہذیبوں سے تعلق کے باعث بہت کچھ باہمی اثر پڑا ہوگا ، لیکن ابھی تک اس کے تاریخی آثار نہیں ملے ہیں - ہڑپا اور مہنجودڑو کے کھنڈرات کے بعد تاریخ رگ وید سے شروع ہوتی ہے - رگ وید دس منڈلوں میں منقسم ہے ، جن میں کل ملاکر ایک ہزار اٹھائیس منتر ہیں - یہ منتر مختلف رشیوں نے مختلف اوقات اور مختلف مقامات پر بنائے تھے ، لیکن ان میں صحیح ترتیب قائم کرنا ناممکن ہے - کئی عالموں نے منتروں کی زبان ، ان کے طرز ، خیال اور مضامین کو پیش نظر رکھکر اس کے زمانے کی تحقیق کی کوشش کی ، لیکن کافی مواد نہ ہونے کے باعث اس میں کامیابی نہ ہوسکی - یقینی طور پر تو صرف اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ دسویں منڈل کے منتر اور منتروں کے بعد طیار کئے گئے تھے - اس لئے سب سے قدیم تہذیب کا بیان پہلے ہی

۹ منڈلوں کی بنیاد پر کیا جائے گا - دسویں منڈل کا استعمال بعد کی تہذیب کے لئے ہوسکتا ہے - پہلے ۹ منڈلوں کے بارے میں خیال ہے کہ سب سے پہلے دو سے سات تک منڈل بنائے گئے تھے جو گرت سمد ' وشوا متر ' کامدیو اتری ' بھرد دواج اور وسشٹھ رشیوں کے نام سے ہیں - ان کے بعد شاید وہ منتر طیار کئے گئے جن کا نمبر پہلے منڈل میں ۵۱ سے ۱۹۱ تک ہے - اس کے بعد پہلے منڈل کے دوسرے منتر یعنی شروع کے پچاس منتر اور آٹھویں منڈل کے منتر بنائے گئے - اس کے بعد سوم دیوتا سے تعلق رکھنے والے منتر شاید ان آٹھ منڈلوں سے نکال کر اکٹھا کئے گئے اور یہ منتروں کا مجموعہ نویں منڈل کی صورت میں ظاہر ہوا [۱] -

رگ وید کا زمانہ

رگ وید کے منتروں میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جس سے ان کی تاریخ کا فیصلہ کیا جاسکے ' اہل علم نے بہت کچھ ظن و تخمین سے کام لیا ہے لیکن ابھی تک کوئی ایسا نتیجہ نہیں نکل سکا جس پر سب لوگ متفق الرائے ہوں - تقریباً ساٹھ ستر برس ہوئے مشہور و معروف جرمن عالم میکس مولر نے ویدک اور کلاسک سنسکرت کے فرق کا مقابلہ گریک زبانوں کے فرق سے کرکے یہ خیال کیا تھا کہ رگ وید عیسوی سنہ کے ۱۰۰۰—۱۲ سو سال پہلے بنایا گیا ہوگا ' لیکن یہ صرف خیال ہے ' تمام زبانوں میں ایک ہی ترتیب سے تبدیلیاں نہیں ہوتیں - اس زمانے کے دو بڑے ویدک عالم میکڈانل اور کیتھ نے میکس مولر کی یہ رائے تسلیم کرلی ہے لیکن کچھ اور عالموں کی رائے ہے کہ رگ وید کے زمانے کو اور بہت پیچھے لیجانا چاہئے ' جوتش کی تحقیقاتوں کی بنیاد پر جرمن اہل علم جے کوبی نے رگ وید کا زمانہ

---

[۱]—دیکھئے آرنلڈ ' ' ویدک میٹر ' رگ وید سنگھتا کا مقدمہ نوشتہ میکس مولر ' میکڈانل ' ہسٹری آف سنسکرت لٹریچر ' صفحہ ۳۸—۴۰ -

قریب قریب ۴۰۰۰ برس قبل مسیح ' اور بال گنگا دھر تلک نے تقریباً ۸۰۰۰ برس قبل مسیح ٹھہرایا ہے ۔ لیکن پوری تحقیقات کرنے سے یہ رائیں بھی محض خیالی رہ جاتی ہیں ۔ مشکل یہ ہے کہ قدیم ہندوستان میں جوتش کی بہت سی غلطیاں تھیں اور ٹھیک ٹھیک پتہ نہیں چلتا کہ رگ وید میں کون سی غلطی مانی گئی ہے - حال میں مغربی ایشیا کے بغزک وائی نامی مقام پر متّنّی کتبے ملے ہیں جو ۱۴۰۰ برس قبل مسیح کے ہیں اور جن میں ویدک دیوتاؤں کا حوالہ ہے - ان سے ویدک تہذیب کی قدامت تو ثابت ہوتی ہے لیکن رگ وید کے زمانۂ تصنیف پر کوئی روشنی نہیں پڑتی ' اب تک عالموں کی بحث جاری ہے ' حال ہی میں ونٹرنز نے اس نظریہ کی تائید کی ہے کہ رگ وید ۲۵۰۰ برس قبل مسیح میں تصنیف کیا گیا تھا ' اس لئے رگ وید ۱۲۰۰ ق - م یا یوں کہئے کہ ۱۵۰۰ ق - م میں ضرور موجود تھا ' اور ممکن ہے کہ اس سے بھی بہت پہلے تصنیف کیا گیا ہو ' سب سے پرانے منتر شاید بہت ہی قدیم ہیں [۱] -

آریہ

رگ وید کی تہذیب تو منتروں کے زمانۂ تصنیف سے بھی قدیم ہے ' وہ بہت اونچے درجے کی تہذیب ہے ' اس کے ارتقا میں سیکڑوں برس لگے ہوں گے ' رگ وید کی زبان بھی بہت ترقی کرچکی ہے اور بہت پیچیدہ ہوچکی ہے ' اس کی ترقی میں بھی سیکڑوں برس لگے ہوں گے - یہ ساری تہذیب جس قوم میں شروع ہوئی اور اتنی بڑھی اسے رگ وید نے خود آریہ بتلایا ہے ' رگ وید

---

[۱]—رگ وید کے زمانۂ تصنیف کے لئے دیکھئے :—میکس مولر ' رگ وید سنگھتا کے دیباچے ' میکڈانلڈ ' ہسٹری آف سنسکرت لٹریچر' صفحہ ۲۸—۳۰ ' کیتھہ ' کیمبرج ہسٹری آف انڈیا ۳ ' صفحہ ۱۱۴—۱۰۹ جیکوبی ' انڈین انٹی کویری ۲۳ ' صفحہ ۱۵۴ وغیرہ ' تھیبو' انڈین انٹی کویری ۲۴ ' صفحہ ۲۹۱ و ۸۵ بال گنگا دھر تلک ' اوریون—ونٹرنز - کلکتہ یونیورسٹی ریڈر شپ لکچرس صفحہ ۱ وغیرہ -

ہی میں اس بات کے کئی ثبوت ملتے ہیں کہ یہ آریہ لوگ کہیں باہر سے ہندوستان میں آئے تھے ، رگوید میں دریائے جمنا تک ملنے والے قدرتی مناظر ، حیوانات اور نباتات کا حوالہ ملتا ہے ، آگے کی ادبیات میں مشرقی حصے ملک کی مختلف باتیں بھی ملتی ہیں ، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آریہ مغرب سے آکر پہلے پنجاب میں آباد ہوئے اور پھر آگے کیطرف بڑھے ، سارے رگ وید میں پھر آریوں کے ساتھ لڑائی کی کشمکش موجود ہے ، اس سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ باہر سے آنے والے آریوں کو قدیم باشندوں سے بہت لڑنا پڑا ، اس میں تو کوئی شک نہیں معلوم ہوتا کہ آریہ لوگ کسی زمانے میں مغربی دروں میں سے ہوکر ہندوستان میں داخل ہوئے تھے ، لیکن یہ پتہ لگانا بہت مشکل ہے کہ یہ پہلے کہاں رہتے تھے اور دوسری قوموں سے ان کے کیا تعلقات تھے - سنسکرت ، پشتو ، فارسی وغیرہ ایشائی زبانوں میں اور گریک ، لیٹن ، جرمن ، انگریزی ، فرنچ اور روسی وغیرہ زبانوں میں بہت سی یکسانیت ہے ، پتا ، ماتا ، بھائی وغیرہ وغیرہ کے ظاہر کرنے والے بہت سے الفاظ اور بہت سے افعال صاف طور سے ایک ہی مادہ سے مشتق ہیں ، اس لئے انیسویں صدی میں اہل علم کو خیال ہوا تھا کہ یہ سب زبانیں ایک ہی قدیم زبان کی مختلف صورتیں ہیں - اور ان سب زبانوں کے بولنے والوں کے آبا و اجداد اس قدیم زبان کے بولنے والے ایک ہی جماعت کے افراد تھے - یہ قدیم آریہ جماعت تھی اور یہ لوگ بہت قدیم زمانے میں ایک ہی مقام پر رہتے تھے یہاں تک تو اہل علم متفق تھے - اس خیال کو میکس مولر وغیرہ نے اپنی تصانیف اور لکچروں کے ذریعہ ایسا پھیلایا کہ اس کی حیثیت مسلمات میں سے ہوگئی - ہندوستان ، افغانستان ، فارس اور یورپ کے زیادہ تر باشندے ایک ہی آریہ جماعت کی اولاد مان لئے گئے ، قدیم مقام کے بارے میں علماء کے مختلف

خیالات تھے - بعضوں کی راے تھی کہ یہ مقام وسط ایشیا تھا جو اس قدیم زمانے میں سر سبز و زرخیز خطہ تھا ' لیکن آھستہ آھستہ وہ خشک ھونے لگا اُس وقت آریہ لوگ اُسے چھوڑ کر مغرب ' جنوب ' اور پھر یورپ کے ممالک میں جا بسے ' لیکن کچھ عالموں کی راے تھی کہ قدیم مقام ' مشرقی روس میں تھا - کچھ اور رایوں کے مطابق یہ مقام فن لینڈ میں تھا ' جہاں اب بھی سنسکرت سے بہت ملتی جلتی ایک زبان بولی جاتی ھے ' یا یہ پرانا گھر وسط یورپ میں ' موجودہ بوھیمیہ (چیکو سلو وا کیا) میں تھا ' جہاں کے درخت اور جانور وغیرہ ایسے معلوم ھوتے ھیں جیسے پرانی رچاؤں میں مذکور ھیں - بال گنگا دھر تلک کی راے تھی کہ یہ مقام کہیں قطب شمالی کے قریب تھا ' یہ بحث ابھی طے نہیں ھوئی تھی کہ دوسرے اطراف سے تمام آریہ تصورات پر مخالفت شروع ھوگئی ' قومیت کے مسائل پر غور کرنے والے کچھ عالموں نے اس بات پر زور دیا کہ زبان کی یکسانیت سے قوم کی یکسانیت نہیں ثابت ھوتی ' لیکن پرانی ھڈیوں اور کھوپڑیوں کی ناپ سے ظاھر ھوتا ھے کہ آریہ زبان بولنے والوں کے آبا و اجداد ایک قوم سے نہیں ھوسکتے ' وہ مختلف قوموں پر مشتمل ھوں گے - زبان ' مذھب اور تہذیب کی یکسانیت سے صرف اتنا ھی ثابت ھوسکتا ھے کہ یہ لوگ کسی زمانے میں ایک ترقی کرنے والی جماعت کے زیر اثر تھے یا ایک دوسرے کی نقل کرتے تھے - اس لئے اب پرانے آریہ تصورات نہیں تسلیم کئے جاتے ' یا یوں کہئے کہ اس ترمیم شدہ صورت میں مانے جاتے ھیں - موجودہ اعتقادات سے ھندوستان کی تاریخ کے بارے میں ایک نتیجہ یہ نکلتا ھے کہ شمالی ھندوستان میں بھی جو لوگ باھر سے آئے وہ آریوں کی اولاد نہیں مانے جا سکتے - بہت سے آریہ ھندوستان آئے تھے لیکن وہ اتنے نہ تھے

کہ پرانے باشندوں کو نیست و نابود کر دیں ' ان کی مضبوط تہذیب نے کچھ صدیوں میں سارے ملک پر قبضہ جما لیا لیکن سارے ملک کو آباد کرنا ان کے لئے ناممکن تھا -

پنجاب میں آریہ

یہ تو صاف ظاہر ہے کہ آریہ لوگ ہندوستان میں شمال مغرب کے دروں سے آئے تھے لیکن ہزمل وغیرہ کچھ عالموں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ کچھ آریہ کشمیر کے راستوں سے آئے اور ہمالیہ کے دامن میں چلتے ہوئے گنگا جمنا کے میدانوں میں آ بسے ' اس خیال کی تائید لسانیات کے مشہور و معروف عالم ' ہر گریرسن نے مختلف ملکوں کی مروجہ زبانوں کے متابلے کی بنیاد پر کی ہے ' لیکن ابھی تک اس خیال کو مضبوط کرنے کے لئے کوئی ناقابل قطع ثبوت نہیں ملا ہے ' جب تک یہ راے اور مضبوط نہ ہوجائے اس وقت تک ہمیں اسی خیال کے مطابق تاریخ لکھنا پڑے گی یعنی یہ کہ آریہ لوگ شمال مغرب سے آئے تھے ' گمان غالب یہ ہے کہ سب آریہ ایک ساتھ نہ آئے ہوں گے ' جیسا کہ عموماً انسانی گروہ کا خاصّہ ہے ' وہ چھوٹی بڑی تعداد کے جھنڈوں میں آئے ہوں گے ' رگ وید کے زمانے میں وہ سارے پنجاب میں تو پھیل ہی گئے تھے لیکن گنگا اور جمنا کے کناروں میں بھی پہونچ گئے تھے ' منتروں میں پانچوں ندیوں کا بار بار حوالہ دیا گیا ہے - تبستا یعنی جہیلم ' اسکنی یعنی چناب ' پروشنی یعنی راوی ' بپاش یعنی بیاس اور شتودری یعنی ستلج - جمنا کا ذکر تین بار اور گنگا کا ایک بار ملتا ہے ' گنگا کے پورب کی ندیوں کا اشارہ رگ وید میں کہیں نہیں ہے ' اناجوں میں چاول کا ذکر نہیں ہے ' کیونکہ وہ پورب کی طرف پیدا ہوتا ہے - جانوروں میں چیتے کا اشارہ نہیں ہے کیونکہ وہ بھی پورب کی طرف ہوتا ہے - ان باتوں سے رگ وید

کے آریوں کے رہنے اور چلنے پھرنے کے جغرافیائی حدود اچھی طرح ظاہر ہوتے ہیں -

بدقسمتی سے رچاؤں میں ایسا تاریخی مواد نہیں ہے کہ اُس زمانے کی زندگی کی پوری تصویر کھینچی جاسکے ' تاہم کچھہ موٹی موٹی باتوں کا پتہ لگ سکتا ہے -

آریوں کی عام زندگی

زندگی بسر کرنے کے دو طریقے تھے - ایک تو مویشی کا پالنا دوسرے کھیتی ' بھیڑ بکری بہت تھیں جو کھانے کے کام آتی تھیں - اسباب لادنے کے لئے گدھے بھی پالے جاتے تھے - سفر کے لئے ' دوڑ دھوپ اور لڑائی کے لئے گھوڑے بھی بہت تھے - بڑے آدمیوں کے پاس سواری کے لئے رتھہ ہوتے تھے جنہیں گھوڑے کھینچتے تھے - رکھوالی اور شکار کے لئے کتے پالے جاتے تھے ' شکار کے ذریعہ تفریح و ورزش کے علاوہ خورش کا سامان بھی ملا کرتا تھا ' سب سے مفید جانور گاے اور بیل تھے ' گاے سے دودھ اور دودھ سے گھی اور مکھن وغیرہ بھی بنتا تھا - جن کا استعمال خوراک میں کثرت سے کیا جاتا تھا ' بیل ہل چلاتے تھے اور گاڑی بھی کھینچتے تھے ' یہہ کبھی کبھی کھانے کے بھی کام میں آتے تھے ' کھیتی کے ذریعہ بہت سے اناج ' ترکاری اور پھل پیدا کئے جاتے تھے - آبپاشی کے لئے تالاب اور کلیا (یعنی ایک طرح کی نہریں) تھیں - مگر کبھی کبھی ایسی خشک سالی ہوتی تھی کہ غریب آدمیوں کے جینے کے لالے پڑ جاتے [۱] رہنے کے لئے جو مکانات تھے اُن کی تعمیر میں لکڑی کا

---

[۱]—رگ وید ۱ — ۱۲۶ — ۴۳ — — ۱ — ۱۰ — ۳ — — ۱ — ۹۰ — ۵— — ۸ — ۵۵ — ۳ — — ۱ — ۱۸۳ — ۳ — — ۷ — ۱۸ — ۲۳ — — ۳ — ۴۵—۳ — — ۷ — ۴۹ — ۲ — — ۳ — ۵۳ — ۱۵ — — ۸ —۸ — ۱۱ — — ۸ — ۵۵ — ۱۴ — عام زندگی کا اشارہ ہر ایک منڈل کے بہت سے منتروں میں ہے -

استعمال بہت کیا جاتا تھا - مکانوں میں جو احاطے ہوتے تھے ' وہ بھی لکڑی کے بنتے تھے ' مکانوں میں بہت سے کمرے ہوتے تھے اور آنگن بھی ہوتے تھے [۱] زیور پہننے کا رواج ' بہت تھا - امیر آدمی سونے اور جواہر کے طرح طرح کے زیور پہنتے تھے ' [۲] آریوں کا یہہ گروہ قریب ہی کے نہیں بلکہ دور دور کے ملکوں سے بھی تجارت کرتے تھے [۳] -

مرد

عام زندگی کی اور بہت سی باتوں کا ذکر آگے کیا جائیگا ' یہاں صرف یہہ بتانے کی ضرورت ہے کہ عام زندگی کی کل باتیں آریہ جماعت میں ایک سی نہیں اور اس کے بعد کی تاریخ میں بھی ایک ہی طرح قائم رہیں - آریہ لوگ اس زمانے میں مختلف جلوں (گروہوں) میں تقسیم تھے ' ہر ایک جن ایک مستقل سیاسی گروہ معلوم ہوتا ہے ' پانچ جن خصوصیت کے ساتھہ طاقتور اور اہم تھے ' پورو ' ترونش ' یدو ' آنو اور دروہو - ان کا تذکرہ بہت سی رچاؤں میں آیا ہے ان کے علاوہ بھرت گندھار ' اوشینریس وغیرہ بھی تھے -

جماعت

مختلف مقاموں میں رہنے کے باوجود ' آریہ لوگوں کی مذہبی' جماعتی اور سیاسی مجلس اور اُن کے رسم و رواج ایک طرح کے تھے - رگ وید کے زمانے تک ورن کے امتیازات قائم نہیں ہوئے تھے - کھانے پینے اور شادی بیاہ کے معاملے میں پچھلے زمانے

---

[۱]—رگ وید — ۷ — ۹۹ — ۳ — — ۱ — ۵۹ — ۱ — — ۱ — ۵۹ — ۶ — ۷ — ۵۵ — ۸ — —

[۲]—رگ وید ۱ — ۲۷ — ۲ — — ۱ — ۱۰۶ — ۲ — — ۵ — ۵۴ — ۱۱ — —

[۳] — رگ وید ۱ — ۴۸ — ۳ — — ۱ — ۵۶ — ۲ — — ۱ — ۱۱۶ — ۵ — —

کیطرح روک ٹوک نہیں ہوئی تھی لیکن دلمی وجوہ سے لوگوں میں مختلف جماعت اور درجے قائم ہورہے تھے ' اور مستقبل کے جماعتی نظام کا تخم بارآور ہو رہا تھا اس عظیم انقلاب کے اسباب سیاسی ' قومی ' اقتصادی اور مذہبی تھے - ان اسباب پر اور اس سلسلۂ تغیر پر رچاؤں کچھہ روشنی ڈالتی ہیں - آریہ نظام پر سب سے زیادہ اثر آریہ اور غیر آریہ کے جنگ اور باہمی تعلقات کا پڑا -

غیر آریہ

رگ وید (جو آریوں کی کتاب ہے) غیر آریوں کی برائی سے بھرا ہوا ہے ' اگر اتفاق سے غیر آریوں کی کوئی تصنیف ہمارے پاس ہوتی تو شاید آریوں کے بارے میں بھی ویسی ہی بری باتیں لکھی ہوئی ملتیں - کچھہ ہی ہو آریوں کی ان فضول باتوں سے ہم یہہ نتیجہ نہیں نکال سکتے کہ ہندوستان کے پرانے غیر آریہ باشندے جنگلی تھے ' سچ تو یہہ ہے کہ خود رچاؤں میں ایدھر اودھر ایسے اشارے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ غیر آریوں کی تہذیب اونچے درجہ کی تھی - غیر آریوں کے گروہ تھے ' مثلاً داس ' کرات ' کیکٹیہ شذوں - دسیو بھی شاید اُسی گروہ کا دوسرا نام ہے جو اکثر داس کہلاتا تھا ' لیکن یہہ بھی ممکن ہے کہ اُن کا ایک علحدہ گروہ رہا ہو ' داسوں کے ساتھہ ساتھہ پنتریوں کا تذکرہ بھی کئی بار آیا ہے ' شاید ان دونوں جماعتوں کا قریبی تعلق رہا ہو - رگ وید میں تو نہیں لیکن اُس کے بعد کے ادب میں چانڈالوں کا ذکر بھی بار بار آیا ہے - شاید آریوں کو یہہ غیر آریہ لوگ ' گنگا کے کہیں پورب میں رگ وید کے زمانے کے بعد ملے ' شودر کا لفظ سب سے پہلے رگ وید کے دسویں منڈل کے پرش سوکت میں آیا ہے ' در اصل یہہ بھی سنسکرت کا لفظ نہیں معلوم ہوتا ' شاید یہہ ایک ایسے بڑے غیر آریہ گروہ کا نام

تھا کہ آگے چلکر یہہ ایک دوسرے ورن کا مفہوم [۱] بن گیا ، ان مختلف
غیر آریہ جماعتوں کی تہذیب شاید کچھہ الگ الگ رہی ہو لیکن مواد
کی کمی کے باعث اسکی پوری تصریح نہیں کی جا سکتی - مگر عموماً
انکے رہنے سہنے کے بارے میں کچھہ رچاؤں سے پتہ لگ سکتا ہے - رہنے کے
لئے وہ مکان بناتے تھے جنکو کبھی کبھی موقع پاکر آریوں نے جلا دیا [۲] کم سے
کم داسوں اور دسیوں کے اپنے اپنے شہر تھے جنکو نیست و نابود کرنے کی استدعا
آریوں نے بار بار اندر سے کی ہے [۳] حفاظت اور جنگ کے لئے اُن کے پاس
فوجیں بھی تھیں اور قلعے بھی ، قلعوں میں وہ اپنا اپنا خزانہ رکھتے تھے
[۴] بہت سے غیر آریہ یا کم سے کم اُن کے سردار بڑے امیر تھے ، یہہ اُن
منتروں سے ظاہر ہوتا ہے جن میں آریوں نے اندر سے درخواست کی ہے
کہ غیر آریوں کو مار کر ان کا جمع کیا ہوا مال ہمیں دیدو [۵] غیر آریوں
کی اپنی زبانیں تھیں جو غیر آریوں کو عجیب سی معلوم ہوتی تھیں [۶]
آریوں نے ان کو " انیہ برت " وغیرہ کہا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کے
دھرم ، دیوتا ، اور قوانین الگ الگ تھے [۷] -

---

[۱]—رگ وید کے عام منتروں کے علاوہ خصوصیت کے ساتھہ دیکھئے ، رگ وید ۳ — ۵۳ — ۱۳ — — ۷ — ۱۱ — ۵ — — اتھر وید ، ۱۰ — ۴ — ۱۴ — — باج سنیئی سنگھتا ۳۰ — ۱۶ — — میر کت ۶ — ۳۲ — — ۷ — ۲۳ — —

[۲]—رگ وید ۷ — ۵ — ۶ — —

[۳]—رگ وید ۱ — ۱۰۳ — ۳ — — ۱ — ۱۱۷ — ۲۱ — — ۲ — ۲۰ — ۹ — ۷ — — وغیرہ ۔

[۴]—رگ وید ۴ — ۳۰ — ۱۳ — — ۲ — ۲۰ — ۶ — ۷ — —

[۵]—رگ وید ۱ — ۱۷۶ — ۳ — ۴ — — ۸ -- ۴۰ — ۶ ، ۱۰ — —

[۶]—رگ وید ۷ — ۶ — ۳ — —

[۷]—رگ وید ۸ — ۷۰ — ۱۱ — — ۴ — ۱۶ — ۹ — ۱۰ — — ۷ — ۶ — ۴ — — ۱ — ۱۷۵ — ۳ — — ۹ — ۲۱ — ۲ — —

ان رچاؤں سے صاف ظاہر ہے کہ زبان، رسم و رواج اور مذہبی معاملات کے اعتبار سے آریوں اور غیر آریوں میں بڑا فرق تھا، اس کے علاوہ ان کے جسموں کی ساخت اور رنگ میں بھی اختلاف معلوم ہوتا ہے، کہیں کہیں انہیں "اناس" یعنی بغیر ناک والا کہا گیا ہے، جس سے ظاہر ہے کہ کم سے کم کچھ غیر آریہ جماعت والوں کی ناک آریہ جماعت کے لوگوں کی ناک سے چھوٹی ہوتی تھی، اس سے زیادہ نمایاں فرق رنگ کا تھا، آریوں کے مقابلے میں غیر آریوں کا رنگ بہت کالا تھا، سنسکرت میں رنگ کو ورن کہتے ہیں، ورن کی وجہ سے "ورن ووستھا" کا نام پڑا اور اس کا آغاز ہوا [۱] آج کل کی طرح قدیم زمانے میں بھی، گورے رنگ والوں کو کالے رنگ والوں سے کچھ نفرت تھی -

آریوں اور غیر آریوں میں اختلاف

اس زمانے میں غیر آریوں کو اپنی زمین اور دولت، اپنی تہذیب اور اپنے قیام ہستی کے لئے آریوں سے گھمسان لڑائیاں لڑنا پڑیں، اُس خوفناک لڑائی کا زور شور آج بھی رگ وید کے ہر ایک منڈل سے نمایاں ہے، حملہ کرنے والوں کا مقابلہ غیر آریوں نے قدم قدم پر بڑی بہادری سے کیا، رگ وید کے پڑھنے سے کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آریوں کے دانت کھٹے ہو رہے ہیں اور وہ اپنے دیوتاؤں کی پناہ لے رہے ہیں، لیکن آخر میں غیر آریوں نے شکست پائی، شاید فوجی نظام، حربی قوتوں اور عقل و ہمت میں وہ آریوں سے گھٹ کر تھے، شاید اُن سب نے مل کر دشمن کا مقابلہ نہیں کیا، ان کے کل

آریوں اور غیر آریوں کے تعلقات

---

[۱]—رگ وید ۲ — ۲۰ — ۶ — ۷ میں اندر کالے داسوں کی فوجوں کو نیست و نابود کرتا ہے - رگ وید ۹ — ۴۱ — ۱ میں کالے چمڑے کو دور بھگانے کی بات ہے -

گروهوں کو ایک ایک کرکے آریوں نے هرا دیا ' شاید آریہ تہذیب غیر آریہ تہذیب سے اس قدر بڑھی هوئی تھی که اُس کی فتح لازمی تھی - کبھی کبھی آریوں اور غیر آریوں میں اتحاد بھی هوجاتا تھا - رگ وید میں بل بوتهم نامی ایک شخص هے جو داس معلوم هوتا هے ' لیکن اس کی فیاضی اور آزاد خیالی کی تعریف میں رشی نے نغمه سرائی کی هے ' کبھی کبھی آریہ لوگ خود آپس میں لڑتے تھے ' داش راگیہ کی لڑائی میں مختلف راجاؤں نے مل کر سوداس پر حملہ کیا ' لیکن سوداس نے اُن کے چھکے چھوڑا دئے ' اس سخت باهمی جنگ میں ' آریوں نے غیر آریوں سے بھی کچھ مدد لی ' لیکن یه صلح دائمی نهیں هو سکتی تھی ' آخر میں آریوں نے کل غیر آریوں کا اقتدار چھین لیا ' شکست پر کچھ غیر آریہ مار ڈالے گئے ' کچھ بھاگ کر وسط هند کی پہاڑیوں اور گھاٹیوں میں جابسے جهاں ان کی نسل کے لوگ آج تک پائے جاتے هیں - بقیہ غیر آریوں نے آریوں کی حکومت تسلیم کرلی ' بہت سے غلام بنا لئے گئے ' داس گروہ کے اتنے غیر آریہ ' غلام بنائے گئے که داس لفظ کا مطلب هی غلام هوگیا اور اب تک هے - [۱] لیکن شاید غیر آریوں کی تعداد اتنی تھی که سب غلام نهیں بنائے جاسکتے تھے ' بہت سے غلام هوکر کھیتی باڑی ' نوکری یا نیچے درجے کے کام کرنے لگے شکست کے بعد آریوں اور غیر آریوں کی لڑائی کا کوئی سوال نه تھا ' دونوں طبقے امن و صلح کے ساتھ رهنے لگے ' لیکن غیر آریوں کا درجه بہت نیچا تھا ' ایک تو وہ عام تہذیب میں آریوں سے گھٹ کر تھے ' دوسرے اُن کا رنگ کالا تھا ' تیسرے شکست کے کُلنک کا ٹیکا ان کے

---

[۱]—رگ وید ۷ — ۸۶ — ۷ — — ۸ — ۵۶ — ۳ — — ۱۰ — ۶۲ — ۱۰ وغیرہ میں لفظ " داس " کے معنی " غلام " هیں - غلام کے لفظ کے لئے انگریزی میں سلیو (Slave) هے ' وہ بھی سلاو قوم کے نام سے نکلتا هے - جس کے بہت سے اشخاص رومنوں سے شکست پاکر غلام بنائے گئے تھے -

ماتھے پر تھا ' چونکہ زمین و دولت چھن جانے سے وہ غریب ہوگئے تھے
اس حالت میں جہاں کہیں ایسے دو طبقے ساتھ ساتھ رہتے ہیں وہاں
کچھ سوالات پیدا ہو ہی جاتے ہیں ' دو تہذیبوں کا تعلق ہوا نہیں کہ
ایک کا اثر دوسرے پر پڑنے لگا - قدرتاً یہ اثر محکوم پر زیادہ پڑا کرتا
ہے ' لیکن حکمرانوں کا طبقہ بھی اُس سے بالکل بری نہیں ہو سکتا -
غیر آریوں نے آریوں کے دھرم ' دیوی ' دیوتا ' زبان اور رسم و رواج بہت
کچھ اپنا لئے لیکن آریوں نے غیر آریوں کی کچھ باتیں دانستہ
یا نادانستہ ضرور ہی اختیار کرلی ہونگی ' ایسے موقع پر حکمرانوں
کو فکر دامنگیر ہوتی ہے کہ کہیں ہماری تہذیب نیست و نابود
نہ ہو جائے اُس وقت وہ اپنے سے نیچے محکوم طبقے کو اپنے سے دور رکھنے کی
خواہش کرتے ہیں ' اس عام اثر سے کہیں زیادہ خطر ناک مسائل ایک
طبقے کے دوسرے سے ملنے پر پیدا ہوتے ہیں - جہاں دو طبقوں کے مرد اور
عورت پاس پاس رہتے ہیں وہاں شادی بیاہ کے یا ناجائز تعلقات ہو ہی
جاتے ہیں لیکن یہ خلط ملط حکمران طبقے کے اکثر لوگوں کو بہت برا معلوم
ہوتا ہے ' اگر محکوم طبقے کا آدمی ' غریب اور کالا ہو تو بہت افسوس
ہوتا ہے اور اندیشہ ہوتا ہے کہ ہماری تہذیب ' ہماری نسل ' ہمارے
ذہن کی طاقت ' سیرت کی خصوصی قوت بلکہ ہماری اصلی زندگی
ان کے خلط ملط سے مٹی میں نہ مل جائے - آج تک کالے اور گوروں کے
متعلق یہی حالت جنوبی افریقہ اور ممالک متحدہ امریکہ کے جنوبی
ریاستوں میں موجود ہے - وہاں اگر کوئی لڑکی کالے آدمی سے بیاہ کرے یا
دوستی بھی کرے تو گوری قوم کے لوگ مشتعل ہوکر دونوں کا کام تمام
کر دیں - کسی کالے آدمی پر اگر گوری عورت پر نظر ڈالنے کا جھوٹا یا سچا
جرم لگایا جائے تو امریکہ میں اُسے زندہ جلا دیتے ہیں یا اور کسی طرح

بیرحمی کے ساتھ مار ڈالا جاتا ہے ' کوئی گورا آدمی کالی عورت سے شادی نہیں کرنے پاتا - اگرچہ جنوبی افریقہ اور امریکہ دونوں ملکوں میں گورے آدمی کالی عورتوں سے اکثر ناجائز تعلقات رکھتے ہیں - دونوں ملکوں میں کالے آدمی سیاسی زندگی سے دور رکھے جاتے ہیں ' تعلیم ' دولت اور شان و شوکت کے موقعے انہیں بہت کم دئے جاتے ہیں ۔ کہنے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ قدیم ہندوستان میں ٹھیک یہی حالت تھی - تہذیب و قومیت کے یہ مسائل ان حالات کے مانند ہر جگہ مختلف صورتوں میں نمایاں ہوتے رہتے ہیں ' لیکن اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ غیر آریوں کی شکست کے بعد ان کے اور آریوں کے پاس پاس رہنے سے ' تہذیب اور زندگی کی باہمی مخالطت سے عجیب عجیب سوالات پیدا ہوئے - اپنی تہذیب اپنی قومیت اور اپنے خون کے تحفظ کے خیال سے ' اپنے اقتدار کے پندار سے اور غیر آریوں سے نفرت کے باعث آریوں نے غیر آریوں سے تعلقات کو روکنے کی خواہش کی ' رگ وید میں تو باہمی شادی بیاہ کے بارے میں کوئی قاعدہ نہیں ملتا ' لیکن آگے چل کر دھرم سوتروں میں یہ قاعدہ ملتا ہے کہ کوئی برہمن اپنی لڑکی شودر کے ساتھ نہ بیاہے ' لیکن کچھ حالتوں میں برہمن شودر کی لڑکی سے بیاہ کر سکتا ہے - ممکن ہے کہ رگ وید کے زمانے میں ایسا کوئی قانون نہ رہا ہو لیکن باہمی تعلقات کو روکنے کے لئے کچھ نہ کچھ کوشش ضرور ہی ہوئی ہوگی ' یہاں دو طاقتوں کا مقابلہ تھا ' ایک تو وہ عام انسانی طاقت جو تعلقات کے لئے مجبور کر رہی تھی ' دوسری طرف آریوں کی خود داری یا یہ کہئے کہ غرور کے باعث ترک تعلقات کی طاقت کار فرما تھی جو آریہ جماعت کو بالکل پاک و صاف رکھنے کی خواہش کر رہی تھی ' پہلی طاقت نے بہت کچھ باہمی تعلقات پیدا کرا ہی دئے ' اور آریوں اور غیر آریوں کا خون کچھ مل ہی

گیا ' لیکن آخیر میں اس طاقت کا زور کم ہی کر دیا گیا - غیر آریوں سے شادی بیاہ کرنے کے کچھ سخت قاعدے بنائے گئے ' اور باہمی تعلقات کی بندش کر دی گئی ' اس طرح ذات پات کی رسم شروع ہوئی - ابتدا میں اگر سچ پوچھئے تو دو ہی ذاتیں تھے ' گورے اور کالے - یعنی ایک وہ جماعت جو بہت کچھ آریہ تھی اور دوسری وہ جماعت جو بہت کچھ غیر آریہ تھی - آگے چل کر پہلا طبقہ برہمن کہلایا اور دوسرا شودر ' یہ نام رگ وید کے پہلے نو منڈلوں میں نہیں آئے ہیں ' شاید اُس وقت تک یہ رسم پوری طرح قائم نہیں ہو سکی تھی -

لیکن آریہ اور غیر آریہ کے اس بڑے قومی اختلاف کے علاوہ خود آریوں میں بھی کچھ اختلافات پیدا ہو چلے تھے -

آریہ جماعت

یہ سچ ہے کہ اس وقت کل آریوں میں ' ضروری گوتر چھوڑ کر شادی بیاہ کے تعلقات ہو سکتے تھے - کھانے پینے کے معاملے میں تو کسی طرح کی روک ٹوک تھی ہی نہیں ' کام کاج یعنی پیشوں کے لئے پوری آزادی تھی - مثلاً ایک رشی کہتا ہے کہ میرا باپ وید ہے ' اور میری ماں پسنہاری ہے ' میں شاعری کرتا ہوں لیکن ہر طبقے میں غیر مساوات کے باعث اور مذہبی ' فوجی یا اقتصادی ضرورتوں کے باعث جماعتیں بن جاتی ہیں ' مگر جذبات و خیالات اور حالات کے اختلاف کے باعث یا مختلف پیشوں کی وجہہ سے بھی لوگ اپنی ایک علحدہ جماعت بنا لیتے ہیں ' جہاں کہیں پیشے یا ذہن کا اختلاف ہوتا ہے وہاں مختلف جماعتوں کا بن جانا بالکل قدرتی ہے - جیسے جیسے سوشل نظام پیچیدہ ہوتا جاتا ہے ویسے ہی درجے بڑھتے جاتے ہیں اور ان کے باہمی تعلقات بھی پیچیدہ ہوتے جاتے ہیں - رگ وید کے زمانے میں سوشل نظام اتنا پیچیدہ نہیں ہوا تھا جتنا ہزار پانچ سو برس کے بعد

ہو گیا ، تاہم اتنے اختلافات ضرور ہوگئے تھے کہ متعدد طبقے پیدا ہو جائیں -

پہلا طبقہ تو مذہبی کریا کانڈ والوں کا تھا جو برھمن کہلائے ، رگ وید کے آریوں کو عاقبت کی اتنی پروا نہیں تھی جتنی کہ ان کی نسلوں کو چار پانچ سو برس کے بعد پیدا ہو گئی ، رگ وید کے پہلے نو منڈلوں میں تناسخ کا کوئی اشارہ نہیں ، اعمال کے اصول بھی کہیں نہیں ہیں ، اُس زمانہ میں آریوں کی نظر زیادہ تر اسی موجودہ زندگی پر تھی ، یہیں وہ آنند حاصل کرنا چاہتے تھے - زندگی کا جوش و خروش جیسا اُس دور میں تھا ویسا کسی آیندہ زمانے میں نہیں ملتا ، اس معاملے میں ویدک آریہ مابعد کے ہندوں کے بہ‌نسبت قدیم رومن اور یونانیوں سے زیادہ ملتے جلتے ہیں ، تاہم آریہ لوگ بہت سے دیوتاؤں پر اعتقاد رکھتے تھے ، اُن سے اس زندگی کے آرام کی دعائیں مانگتے تھے ، ان کی پوجا کے لئے منتر بناتے اور گاتے تھے ، یگیہ کرتے تھے اور بل چڑھاتے تھے - آپس میں سوم رس تقسیم کرتے تھے - رگ وید کے دیوتا زیادہ تر پرکرت (مناظر) کے دیوتا ہیں ، یعنی دوسرے قدیم ملکوں کی طرح یہاں بھی مناظر قدرت کے موثرات اور ان کی طاقتوں کو دیوتا مان لیا گیا تھا - دیو یعنی آکاش (خلا) ایک دیوتا ہے اور اس کے مقابلے میں پرتھوی (زمین) ہے ، دیو کے ساتھ ساتھ یا یوں کہئے کے بہت کچھ اس کی جگہ پر ورن دیوتا ہے جس کا شمار بڑے بڑے دیوتاؤں میں ہے - بہت سے منتروں میں اس کی تعریف کی گئی ہے ، ایک اور بڑا دیوتا ہے اندر ، جو مینھ اور طوفان کا دیوتا ہے ، جو پانی برساتا ہے ، جو لڑائی میں آریوں کی مدد کرتا ہے اور غیر آریوں کو تباہ کرتا ہے - سوتر ، متر ، پوکھن اور بشن ، سورج سے تعلق رکھنے والے دیوتا ہیں ، اور سورج خود ایک

دھرم

دیوتا ہے - شمو اور مرت طوفان کے ' رودر ' بایو ' اور بات ہوا اور پرجنیہ پانی کے دیوتا ہیں ' اوشا ' صبح کی خوبصورت دیوی ہے ' اگن اور سوم بھی بڑے دیوتاؤں میں ہیں ' ان کے علاوہ اور بھی بہت سے دیوتا ہیں ' اور ربھو ' اپسرا ' گندھرو وغیرہ غیر دنیاوی ہستیاں ہیں - یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ آگے چل کر ان دیوتاؤں کی صورت بدل گئی ' یعنی انہیں ناموں سے دوسرے دیوتا پکارے جانے لگے ' اور باتوں کی طرح مذہبی اعتقادات بھی مائل بہ تغیر ہوتے ہیں - ہمیشہ ایک طرح نہیں رہتے ' پرانے نام رہ بھی جائیں تو ان کا مفہوم بدل جاتا ہے - رگ وید میں آدمی اور دیوتاؤں کا جیسا تعلق ہے ویسا مابعد کے ہندو لٹریچر میں نہیں ہے - یہاں دیوتا ' انسانی زندگی سے الگ نہیں ہے - آریوں کا اعتقاد ہے کہ دعا کرتے وقت فوراً وہ مدد کرتے ہیں ' دشمنوں کو تباہ کرتے ہیں ' وہ آدمیوں سے محبت کرتے ہیں اور محبت چاہتے ہیں - ہندؤں میں بھگتوں کی جماعت کا سر چشمہ رگ وید ہے ' یہاں کچھ منتروں میں آدمی اور دیوتا کے مابین شدید محبت تسلیم کرلی گئی ہے - دیوتاؤں کو خوش رکھنے کی بڑی ضرورت ہے ' ان کی عنایت ہو تو پانی خوب برسے گا ' دولت اور اناج میں ترقی ہوگی ' جانور تندرست رہیں گے ' گھر ' گاؤں شہر اور سلطنت میں خوش حالی رہے گی ' زندگی سکھ سے بسر ہوگی ' سب کا فرض تھا کہ دیوتاؤں کی بھگتی میں منتروں کا ورد رکھیں اور گھی ' اناج ' دودھ ' گوشت اور سوم کے ذریعہ یگیہ کرکے انکے لئے بل دیں -

یگیہ

معمولی پوجا پاٹ تو سب کر سکتے تھے ' لیکن سماج کو کچھ ایسے لوگوں کی بھی ضرورت تھی جو اپنا سارا وقت یا کم از کم زیادہ وقت مذہبی کاموں میں صرف کر سکیں ' نئے منتروں کی تصنیف ضروری تھی جو خاص عالموں ہی کے

ذریعہ ہو سکتی تھی ' نئے پرانے منتروں کا مطلب سب کو سمجھانے کے لئے بھی ایسے آدمیوں کی ضرورت تھی جو اور کاموں سے بری ہوں ' آہستہ آہستہ یگوں کے قاعدے بڑھنے لگے ' بہت بڑے پیمانے پر یگیہ ہونے لگے ' جن کے لئے بہت سے آدمیوں کو بہت زمانے تک طیاری اور مصروفیت کی ضرورت پڑتی تھی ' صرف سوم یگیہ ہی کے لئے کئی کئی پروہتوں کی ضرورت تھی - مثلاً ایک ہوتر

برہمن

چاہئے تھا ' جو منتر سنائے ' ایک ادھ وریو چاہئے تھا جو کریا کانڈ کرے اور برائیوں کو دور کرے ' ایک اودگتر چاہئے تھا جو سوم کے گیت گائے اور اُنکو کئی مددگاروں کی ضرورت تھی - رگ وید سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسے یگوں میں اکثر سات پروہت کام کرتے تھے ' ایک رچا میں ان کا شمار اس طرح کیا گیا ہے :—ہوتر ' پوتر ' نیشٹ ' اگندھرہ ' پرشاشتر ' ادھوریو اور برمہن - یگیہ کا سارا کانڈ ایسا پیچیدہ ہو رہا تھا کہ ہر شخص نہ تو اُسے یاد رکھ سکتا تھا اور نہ پورا کر سکتا تھا ' اس لئے ایک پروہت کی جماعت طیار ہونے لگی جو برہمن کہلائی ' اور جو عام لوگوں کی مذہبی ضرورتوں کو پورا کرتی تھی جو لوگ اپنی صفتوں یا اپنے اعمال یا خواہشوں سے پروہتی کے قابل تھے وہ برہمن ہوگئے ' ان کے گھروں میں ان کے لڑکے عادتاً منتر پڑھنا یا تصنیف کرنا سیکھتے تھے ' - اپنے باپوں کے ساتھ رہ کر یگیہ کے طریقے جان جاتے تھے ' پروہت کا پیشہ سیکھنے کی جیسی آسانی اور سہولت اُنکو تھی ویسی کسی کو نہ تھی' وہ بھی اپنے خاندان کا کام کرنے لگے اس طرح آہستہ آہستہ علحدہ ایک برہمن جماعت طیار ہوگئی ' پہلے اور لوگ بھی اس میں شامل ہوتے ہوں گے ' لیکن رفتہ رفتہ باہر سے آنے والوں کی تعداد کم ہوتی گئی - رگ وید کے زمانے میں برہمن جماعت کے لوگ غیر برہمن سے شادی بیاہ کرسکتے تھے ' لیکن عام طور پر

بہت لوگ اپنے ہی خاندان میں شادیاں کرتے تھے ‘ نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کو ابھی تک شادی کے بارے میں پوری آزادی تھی ‘ لیکن انہیں محبت اُنہیں سے ہوتی تھی جن سے اکثر ملاقات ہوتی تھی - اور جو زیادہ تر سامنے رہتے تھے ‘ یعنی جو اپنے ہی جماعت کے تھے - یورپ امریکہ اور دوسرے ملکوں میں آج کل بھی ایسا ہی ہوتا ہے ‘ اس لئے شادی کی آزادی ہونے پر بھی برہمنوں کا طبقہ آہستہ آہستہ ایک علیحدہ طبقہ ہوتا گیا -

رگ وید کی کچھہ رچاؤں سے برہمنوں کے اعمال اور منصب کا کچھہ اندازہ ہوتا ہے - ایک جگہ کہا ہے کہ برہمن سوم رس سے سال بھر کا یگیہ کرتے تھے - دوسری جگہ برہمن اور آبا و اجداد سوم پینے کے لئے ملتے ہیں جس سے ظاہر ہے کہ برہمنوں کا درجہ بہت بلند تھا - [۱] بہت سے منتروں میں پروہتوں کی یا دیوتاؤں کے پروہت اگنی کی تعریف کی گئی ہے ‘ اور پروہتوں کو دان دینے کا تذکرہ ہے ‘ دان میں ‘ زیور ‘ کپڑے ‘ رتھہ ‘ مکان ‘ مویشی یعنی گائے بیل ‘ گھوڑے اور کتے وغیرہ دئے جاتے تھے [۲] -

ایک جگہہ کہا ہے کہ سرسوتی کنجوس کو تباہ کر دیتی ہے [۳] جس کا مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ جو برہمنوں کو دان نہیں دیتا وہ تباہ ہو جاتا ہے ‘ جو برہمن راجاؤں کے پروہت تھے وہ قدرتاً با اثر تھے ‘

---

[۱] رگ وید ۷ — ۱۰۳ — ۱ ‘ ۷ ‘ ۸ — —

[۲]—رگ وید ۶ — ۷۵ — ۱۰ — —

[۳]—مثلاً رگ وید ۱ — ۴۴ — ۱۰ ‘ ۱۲ — — ۳ — ۲ — ۸ — — ۲ — ۲۴ — ۹ — — ۱ — ۱ — ۱ — — ۳ — ۳ — ۲ — — ۵ — ۱۱ — ۲ — — ۷ — ۷۰ — ۴ — — ۱ — ۱۲۶ — ۱ — ۴ — — ۵ — ۳۰ — ۱۲ — ۱۵ — — ۷ — ۱۸ — ۲۱ ‘ ۲۴ — — ۸ — ۱ — ۳۲ ‘ ۳۳ — — ۱ — ۳۱ — ۲ — — ۵ — ۲۷ — ۱۷ — — ۵ — ۳۹ — ۳ — — ۵ — ۴۲ — ۸ — — ۶ — ۲۷ — ۸ — —

[۴]—رگ وید ۶ — ۶۱ — ۱ — —

لیکن ابھی بڑے بڑے پروہت بھی ضرورت پڑنے پر سب کام کرتے تھے وشوامتر اور وسشٹ تو میدان جنگ تک میں جاتے تھے [۱]

جس طرح مذہبی ضرورتوں کی بنا پر برہمنوں کا طبقہ قائم ہوا ' اُسی طرح جنگی ضرورتوں کے باعث چھتری جماعت پیدا ہوئی ' یہ کہا جا چکا ہے کہ آریوں کو غیر آریوں

چھتری

سے بہت دنوں تک سخت لڑائی لڑنا پڑی ' غیر آریوں کی شکست کے پہلے کبھی کبھی آپس میں بھی لڑ پڑتے تھے [۲] ' شکست کے بعد آپس کی لڑائی گویا روز کی بات ہوگئی - یوں تو لڑائی میں بہت دنوں تک سب طرح کے لوگ میدان میں آتے تھے اور دشمن کا مقابلہ کرتے تھے جیسا کہ رگ وید میں کئی جگہہ کہا گیا ہے ' میدان میں لوگ جمع ہوتے ہوں اور اپنی طاقت دکھاتے ہیں [۳] صبح کی دیوی کے بارے میں ایک ورشی کہتا ہے کہ اوشا (یعنی طلوع صبح) اس طرح آتی ہے جیسے لڑائی کے لئے عام آدمی [۴] ہتھیاروں سے اپنی جان و مال کی حفاظت کرنا سب کا فرض تھا ' لیکن تمام لوگوں کے لئے بار بار میدان میں جانا قوم کے لئے مناسب نہیں ہو سکتا تھا - اگر سب مرد ایک ساتھ میدان جنگ میں پہونچ جائیں تو کھیتی کون کرے '

---

[۱]—رگ وید ۳ — ۳۳ — — ۷ — ۱۸ — —

[۲]—جنگ کی مثالوں کے لئے دیکھئے رگ وید ۱ — ۵۱ — ۹ — — ۱ — ۱۰۳ — ۳ — — ۱ — ۱۱۷ — ۲۱ — — ۱ — ۳۰ — ۸ — — ۲ — ۲۰ — ۴ ' ۸ — ۵ — ۲۹ — ۱۰ — — ۵ — ۳۳ — ۴ — — ۵ — ۳۴ — ۶ — — ۶ — ۲۲ ۱۰ — — ۶ — ۳۵ — ۶ — — ۶ — ۴۷ — ۲۰ — — ۶ — ۶۰ — ۶ — — ۶ — ۶۷ — ۵ — — ۸ — ۲۵ — ۷۳ — — ۸ — ۳۱ — ۷ ' ۹ — — ۹ — ۳۱ — ۱ — —

[۳]—رگ وید ۴ — ۲۴ — ۴ — — ۲ — ۲۶ — ۱ — —

[۴]—رگ وید ۷ — ۷۹ — ۲ — —

مویشیوں کی پرورش اور دوسرے کام کون کرے ' گھر پر عورتوں اور بچوں کی حفاظت کیوں کر ہو ' مذہبی اور دینی ' اقتصادی اور سوشل زندگی کو ٹھیک ٹھیک جاری رکھنے کے لئے ضروری تھا کہ کچھ لوگ تو جنگی خدمات میں اپنی زندگی صرف کریں اور باقی کبھی کبھی ضرورت پڑنے پر ان کے ارد گرد جمع ہو جایا کریں یعنی ایک منظم فوج ہو' اُس کا سردار ہو ' نائک ہو ' اس کی تعلیم کا اور ہتھیاروں کا ٹھیک ٹھیک انتظام ہو ' ان کے لئے گھوڑے اور دوسرے جانور برابر طیار رھیں - اس طرح کی فوج میں وھی لوگ شامل ہونے جو ہمت ور تھے بہادر تھے ' جسم کے اعتبار سے مضبوط تھے اور میدان جنگ سے محبت رکھتے تھے - ایسی فوج شاید کسی نے مقررہ وقت پر دانستہ طور پر نہ بنائی ہوگی ' لڑائی کے زمانے میں خود بخود اس کی نشو و نما ہو گئی ' آہستہ آہستہ وہ خود ھی ضرورتوں کے مطابق ہر ایک آریہ جماعت میں بن گئی تھی - ان سپاہیوں کے لڑکے بھی اپنے خاندان کی روایات کے مطابق سپاہیوں کا کام اختیار کرتے تھے - اپنے خاندانی پیشے کے اختیار کرنے کا رجحان آج بھی ہر ملک میں پایا جاتا ھے - قدیم زمانے میں یہ میلان اور بھی زیادہ تھا ' کیونکہ اُن دنوں پیشے کی تعلیم زیادہ تر گھر ھی میں مل سکتی تھی - اس طرح آریہ جماعت میں ایک جنگی طبقہ طیار ہوا - فوجی طاقت کے باعث اسی جماعت کے ھاتھ میں سیاسی اقتدار کی بھی باگ رھی ' چھتریوں کا یہ فوجی اور سیاسی مقتدر طبقہ بہت دنوں تک تو اوروں سے شادی بیاہ کے تعلقات رکھتا رھا لیکن برھمنوں کی طرح یا یوں کہئے کہ جماعت کی حیثیت سے اس کا رجحان بھی زیادہ تر آپس ھی میں تعلقات قائم کرنے کی جانب تھا ' قوت اور اقتدار کے باعث اس طبقے کی بڑی دھاک بندھی ہوئی تھی ' اسے قدرتی طور پر تفاخر تھا اور سارا سماج اس کا لوھا مانتا

تھا - رگ وید میں چھتری ہونے کے منصب کا تفوق تسلیم کیا گیا ہے اور اُن لوگوں کی برائی کی گئی ہے جو جھوٹ موٹ چھتری ہونے کا دعوی کرتے ہیں [۱] -

جیسے جیسے برھمنوں اور چھتریوں کا طبقہ طاقتور ہوتا گیا وہ عام لوگوں سے زیادہ تر الگ ہوتے گئے ' باقی آریہ جماعت وِش کہلانے لگی - وِش کے لفظ سے پہلے ساری آریہ جماعت کا تصور کیا جاتا تھا ' اس کے اصلی معنی تو صرف بیٹھنا ہیں ' گھومنے پھرنے کے بعد جب آریہ لوگ زمین پر بیٹھ گئے ' یعنی زمین پر مستقل طور پر آباد ہو گئے ' اور خاص کر کھیتی باری سے زندگی بسر کرنے لگے تو ان کی بستی وِش کہلانے لگی ' یہ لفظ بسنے والوں کا یعنی عام لوگوں کا مفہوم بن گیا - برھمنوں اور چھتریوں کے طبقے کے بن چکنے کے بعد ایک ایسے لفظ کی ضرورت تھی جو بقیہ جماعت کے لئے استعمال کیا جا سکے ' اس کے لئے وش کا لفظ استعمال کیا جانے لگا - ایک منتر میں پہلے چھتریوں کے لئے طاقت کی دعا مانگی گئی ہے اور پھر وش کے لئے بھی وہی دعا مانگی گئی ہے [۲] رگ وید کے پہلے نو منڈلوں میں ویش کا لفظ کہیں نہیں آیا ہے ' صرف ' وش کا لفظ استعمال کیا گیا ہے ' وش بہت بڑا طبقہ تھا ' اس طبقے کے لوگ کھیتی کرتے تھے ' مویشی پالتے تھے اور طرح طرح کی دستکاری وغیرہ کے بہت سے کام کرتے تھے ' آہستہ آہستہ اپنے پیشوں کے مطابق بہت سے اور چھوٹے چھوٹے طبقے وش جماعت کے اندر بن گئے -

---

[۱]—رگ وید ۷ — ۱۰۴ — ۳ — —

[۲]—رگ وید ۸ — ۳۵ — ۱۷ ' ۱۸ — —

پیشوں کی تفریق کے علاوہ ایک اور سبب بھی تھا جس سے طبقے

مختلف طبقے

ظہار ہوئے جیسا کہ فرنچ عالم سلیمارت نے بتایا ہے کہ آریوں میں قدیم زمانہ سے یہ رواج تھا کہ گوتر یا خصوصی تعلقات کے دایرے میں بیاہ نہیں کرتے تھے ' لیکن اکثر دوسرے خاص گوتروں میں شادی بیاہ کے تعلقات رکھتے تھے ' گوتر کے اندر اور گوتر کے باہر باهمی اردواجی تعلقات کے رسم کے باعث بھی بہت سے طبقے قائم ہوگئے ' برهمنوں اور چھتریوں کے طبقے اور دوسرے چھوٹے چھوٹے طبقوں کے بننے میں سیکڑوں برس لگے ہونگے - جماعتوں کی نشو و نما همیشه آهسته آهسته ہوتی ہے - اور وہ ایک مدت میں جاکر جڑ پکڑتے ہیں ' رگ وید کے زمانے میں جماعتوں کی تنظیم هو چکی تھی ' لیکن ما بعد کی ذات پات کی رسم ابھی دور تھی ' آریوں کے درمیان اس وقت تک باهمی شادی بیاہ کے تعلقات جاری تھے - ایک طبقے سے دوسرے طبقے میں داخل ہونا اُس وقت تک ممکن تھا - پیشہ میں بھی آزادی تھی - یہ ضرور ہے کہ عملاً ایسا کم ہوتا تھا لیکن اسکی کوئی ممانعت نہ تھی ' کھانے پینے میں تو مطلق کوئی روک ٹوک تھی ہی نہیں -

هم یہ کہہ چکے ہیں کہ طبقے کل جماعتوں میں بن جاتے ہیں -

موازنہ

پرانے زمانے میں کئی ملکوں میں ویسے هی طبقے تھے جیسے هندوستان میں ' مثلاً ایران میں بالکل اسی طرح کی تفریق تھی ' پرانی روایتوں کی بنیاد پر فارسی کا شاعر فردوسی کہتا ہے کہ راجہ جم نے چار طبقے تیار کئے ' [۱] لیکن اصل یہ ہے کہ وہاں بھی یہ طبقے صدیوں کی تمدنی نشو و نما کے بعد تیار ہوئے ' قدیم ' بابل ' اسیریا اور مصر ' وغیرہ میں بھی طبقے پائے جاتے تھے -

---

[۱]—شاهنامه ۱ ' ۱ — ۱۳۲ — —

آریہ طبقے کے لئے تو رگ وید شاھد ھے ' لیکن کیا غیر آریوں میں بھی طبقے تھے ؟ غیر آریوں میں کئی جماعتیں تھیں یہ تو رگ وید سے نمایاں ھے ' لیکن ممکن ھے کہ یہ غیر آریہ جماعت میں ' آریوں سے خلط ملط سے پہلے مختلف طبقے رھے ھوں ' وہ طبقے بھی شاید انھیں اسباب کی بنا پر پیدا ھوئے ھوں گے جن سے آریہ طبقے پیدا ھوئے -

غیر آریہ طبقے

شکست کے بعد جب غیر آریہ ' آریوں سے دب کر رھنے لگے تو انکی پرانی تفریق کچھہ تبدیل ھو گئی ھوگی ' لیکن بالکل مٹ نہ گئی ھوگی - مجلس یا سماج کی ھیئت اجتماعی کے بدلنے میں جتنی دیر لگتی ھے اتنی ھی مٹنے میں بھی لگتی ھے ' کبھی کبھی تو حالات بدل جانے پر بھی وہ مٹائے نہیں مٹتیں ' پرانے غیر آریہ طبقے کسی نہ کسی شکل میں قائم رھے ھونگے -

آریوں اور غیر آریوں میں جو کم و بیش مخالفت ھوگئی تھی ' اس سے پیدا ھونے والی جماعت کا کیا حشر ھوا ؟ یہاں رگ وید سے کوئی مدد نہیں ملتی - اتنا ھی قیاس کیا جا سکتا ھے کہ شاید اُن میں سے کچھہ آریہ جماعت میں رہ گئے ھوں اور شاید کچھہ غیر آریہ جماعت میں چلے گئے ھوں - یہ بھی ممکن ھے کہ شاید ان کے علیحدہ طبقے بن گئے ھوں ' جیسا کہ آج تک افریقہ میں اور ممالک متحدہ امریکہ کی جنوبی ریاستوں میں یا ایک چھوٹے پیمانے پر لنکا ' ھندوستان وغیرہ اکثر ممالک میں پائے جاتے ھیں - ان مخلوط طبقوں کا شمار خواہ آریوں میں ھوا ھو یا غیر آریوں میں لیکن عملاً یہ طبقے علیحدہ ھی تھے -

مخلوط طبقے

طبقوں کی یہ وسیع تفریق ذات پات میں کیونکر تبدیل ہوگئی

خلاصہ بیان

یہ آگے بتایا جائیگا ' رگ وید - کے زمانے کے بارے میں یہ وثوق کے ساتھہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف آریوں میں اور دوسری طرف غیر آریوں میں بہت بڑا فرق تھا - خود آریوں میں کم سے کم تین طبقے تھے ' لیکن شاید اُن کے اندر چھوٹے چھوٹے اور طبقے بھی بن رہے تھے ؛ شاید غیر آریوں میں بھی کئی طبقے تھے ' اور ممکن ہے کہ مخلوط جماعت میں بھی علیحدہ علیحدہ طبقے رہے ہوں -

عام تمدنی زندگی

غیر آریہ طبقوں کی عام تمدنی زندگی کے بارے میں وثوق کے ساتھہ کچھہ نہیں کہا جا سکتا - ممکن ہے کہ زمانے کے مطابق وہ آریوں کی جماعت کا رنگ اختیار کرتے جاتے ہوں - آریوں کی تمدنی زندگی کی ایک جھلک رگ وید سے ملتی ہے ' تنظیم کے اصول اور عمل میں عورتوں کا درجہ بہت بلند تھا ' کسی طرح کا پردہ نہ تھا ' عام زندگی کے علاوہ سماج کے مذہبی و ذہنی پیشوائی میں بھی عورتوں کا ہاتھہ تھا ' اُس زمانے میں جیسی بھی تعلیم رائج تھی اس کے دروازے عورتوں کے لئے بھی کھلے ہوئے تھے -

جن عورتوں میں مذہبی لٹریچر تیار کرنے کی استعداد تھی ' اُن کو اپنے اس میلان کے مطابق کام کرنے کی روک ٹوک نہ تھی - کچھہ عورتیں رشی تھیں جن کی تصانیف مردوں کی طرح رگ وید سنگھتا میں آج تک شامل ہیں - [۱] ہمت اور بہادری میں بھی عورتیں کم نہ تھیں ' بعض بعض عورتیں تو میدان جنگ میں جاکر مردوں کی طرح بہادری دکھاتی تھیں ' مثال کے لئے ایک روایت ہے کہ وِشپلا ' لڑائی میں

---

[۱]—رگ وید ' ۱ ' ۱۱۷ — ۱ ' ۱۷۹ — ۵ ' ۲۸ — ۸ ' ۹۱ — ۱۰ ' ۲ ' ۹ — ۱۰ ' ۲ ' ۹۱ ' ۸ —

گئی تھی ' جب لڑتے لڑتے گھائل ہوگئی تو آشیلو نے اس کا علاج کیا [۱] شادی کے معاملے میں بھی عورتوں کو بہت آزادی تھی ' اکثر جوان عورتیں اور مرد آپس میں ملا کرتے تھے اور اپنی پسند کے مطابق آپس میں محبت کرتے تھے اور اپنی پسند کے موافق ایک دوسرے سے بیاہ کر لیا کرتے تھے - [۲] بعض بعض نوجوان عورتوں ' اپنی خوبصورتی پر پھولے نہ سماتی تھیں ' اور اپنے عشاق کے دلوں کو لوٹ لینے میں بڑی ہوشیار ہوتی تھیں - [۳] کبھی کبھی یہ عاشق و معشوق چھپ کر ملنے کی کوشش کرتے تھے ' ایک مقام پر ایک نوجوان منتر کے ذریعہ اپنی معشوقہ کے گھر والوں کو سلانے کی کوشش کر رہا ہے - [۴] ان بیانات سے اور شادی کے بعد بھی ہونے والے سلسلوں سے صاف ظاہر ہے کہ اُس زمانے میں نوعمری کی شادیاں نہیں ہوتی تھیں - رگ وید میں نہ کہیں نو عمری کی شادی کا تذکرہ ہے اور نہ کوئی ایسی بات ہے جس سے نو عمری کی شادی کا ذرا بھی خیال ہو سکے ' بخلاف اس کے ایک حوالے سے ظاہر ہوتا ہے کہ عورتیں کبھی کبھی ادھیڑ عمر میں شادی کرتی تھیں مثلاً گھوشا نامی ایک عورت بڑی عمر تک کنواری ہی رہی [۵] بعض بعض عورتیں ایسی تھیں جو شادی سے بالکل انکار کردیتی تھیں اور اپنے باپ یا بھائی کے ساتھ رہتی تھیں ' ایک جگہ ایک عورت کا تذکرہ ہے جو اپنے ماں باپ کے گھر ہی میں بوڑھی ہوتی جاتی ہے [۶] -

---

[۱]—رگ وید ' ۱ ' ۱۱۲ ' ۱۰ — ۱ ' ۱۱۶ ' ۱۵ — ۱ ' ۱۱۷ ' ۱۱ ' ۱ ' ۱۱۸ ' ۸ —

[۲]—رگ وید ' ۱ ' ۱۱۵ ' ۲ — ۹ ' ۳۲ ' ۵ — ۹ ' ۵٦ ' ۳ —

[۳]—رگ وید ' ۱ — ۱۲۳ ' ۱۰ —

[۴]—رگ وید ' ۷ ' ۵۵ ' (۵ ' ٦ ' ۸) —

[۵] رگ وید ' ۱ ' ۱۱۷ ' ۷ —

[۶]—رگ وید ' ۲ ' ۱۷ ' ۷ —

سگائی پکی ہو جانے کے بعد مقررہ وقت پر دولہا اپنے دوستوں اور رشتہداروں کی برات لیکر بیٹی والے کے یہاں جاتا تھا یہاں دولہن کے رشتہ دار اور احباب ان سب کی آو بھگت کرتے تھے ' وقت مہورت پر دولہا دلہن کو ایک پتھر پر چڑھا کر اسکا پان گرھن (ہاتھ پکڑنا یعنی شادی کرنا) کرتا تھا اس کے بعد دونوں آگ کی پرکرما کرتے تھے ' بیاہ کی اس رسم کے بعد بڑی خوشی منائی جاتی تھی جس میں لڑکی لڑکے ' مرد اور عورت اچھے سے اچھے کپڑے پہن کر شریک ہوتے تھے [۱] کبھی کبھی بیاہ میں جہیز بھی دیا جاتا تھا ' اس جشن کے بعد برات رخصت ہو جاتی تھی ' دولہا ' دلہن کو رتھ پر بٹھلاتا تھا ' منتر گاتے ہوئے سب لوگ بیٹے والے کے یہاں واپس چلے آتے تھے ' شادی کی یہ رسمیں بہت دنوں تک اسی طرح جاری رہیں ' اور آج کل بھی بہت کچھ ایسی ہی ہیں -

بیاہ کی رسم

رگ وید کے زمانے میں کچھ گنتی کے لوگ خصوصاً راجہ ' مہاراجہ یا بڑے پروہت متعدد شادیاں کرتے تھے - [۲] محدود حلقے میں متعدد شادیوں کی رسم اب تک جاری رہی ' لیکن یاد رکھنا چاہئیے کہ فطرت عورتوں اور مردوں کی تعداد کو تقریباً برابر بناتی ہے تھوڑے ہی سے آدمی ایک سے زیادہ شادی کر سکتے ہیں ' اقتصادی وجوہ سے اور عام خانگی امن و آرام کی وجہ سے متعدد شادیاں محدود ہی رہتی ہیں ' تاہم یہ ماننا پڑے گا کہ متعدد شادیوں کی رسم کو قبول کرنا ہی عورتوں کے مرتبے کو کچھ کم کر دیتا ہے ' کیونکہ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عورتیں صرف حظ نفس کا ایک سامان

کثرت ازدواج

---

[۱]—رگ وید ' ۳ ' ۵۸ ' ۹ —

[۲]—رگ وید ' ۱ ' ۱۱۹ ' ۱۱ — ۱ ' ۱۷۱ ' — ۱ — ۷ ' ۱۸ ' ۲ — ۷ ' ۲۶ ' ۳ —

هیں ' متعدد شادیوں کی رسم عورتوں کے دل پر ایسی چوٹ پہونچاتی ہے اور ان کے ذہنی سکون میں اس درجہ اختلال پیدا کرتی ہے کہ سوکنوں میں دن رات جھگڑا ہونا ایک عام بات ہو جاتی ہے - رگ وید سے ظاہر ہے کہ متعدد شادیاں کرنے والے بڑے بڑے لوگ کبھی کبھی خانگی جھگڑوں کے اثر سے بری طرح پریشان رہتے تھے [۱] -

عقد بیوگاں

رگ وید میں عقد بیوگاں کے خلاف کچھ نہیں ہے ' لیکن یہ ٹھیک ٹھیک نہیں معلوم ہوتا کہ بیوائیں اپنے دیوروں ہی سے بیاہ کرتی تھیں یا کسی اور سے بھی کرسکتی تھیں - دسویں منڈل میں ایک رچا ہے جو آریہ تہذیب میں بیواؤں کی حالت پر کچھ روشنی ڈالتی ہے ' مرنےوالے مرد کی میت میں اپنے شوہر کی نعش کے پاس لیٹی ہوئی بیوہ سے کہتے ہیں کہ " اُٹھو ' اے خاتون ! تم اس کے پاس پڑی ہو جس کی زندگی ختم ہوچکی ہے ' اپنے شوہر سے دور ہٹ کر زندہ انسانوں کی دنیا میں آؤ اور اس کی بیوی بن جاؤ جو تمہارا ہاتھ پکڑتا ہے اور تم سے بیاہ کرنے کو راضی ہے " [۲] اسی طرح اتھر وید میں ہے کہ " یہ عورت یعنی بیوہ عورت پرانے دھرم پر چلتی ہوئی تمہارے لوک کو پسند کرتی ہوئی ' تمہارے پاس جو مر گئے ہو پڑی ہے ' لیکن اس کو بھی اولاد اور دولت ' عطا کرو ' اے عورت اُٹھ ! زندہ لوگوں کی دنیا میں آجا " (—— مثل سابق) [۳] متعدد صدیوں کے بعد پنڈتوں نے وید کی رچاؤں کا مطلب تبدیل کرکے اس سے ستی کا طریقہ نکالا ' لیکن یہ صاف ہے کہ اس زمانے میں بیوہ شوہر کے ساتھ ستی جلائی

[۱]—رگ وید ' ۱ ' ۱۰۴ ' ۳ — ۱ ' ۱۰۵ ' ۸ —

[۲]—رگ وید ' ۱۰ ' ۱۸ ' ۸ —

[۳]—اتھر وید ' ۱۸ ' ۳ ' ۱ — ۲ —

جاتی تھی - تاہم ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر بیوہ مرگھٹ میں شوہر کے
پاس جب اس کے جلانے کی تیاری ہورہی ہے کیوں لگائی جاتی ہے ؛
تاریخی واقعات کی کمی کے باعث اس سوال کا کوئی ٹھیک جواب نہیں
دیا جاسکتا ، لیکن ایک خیال ہوتا ہے کہ دنیا کی بہت سی قدیم
قوموں میں آدمیوں کے اور خاص کر بڑے آدمیوں کی نعش کے ساتھ
ان کی عزیز چیزوں کے جلانے یا دفن کرنے کا رواج تھا ، اُن کا خیال
تھا کہ روح کو دوسرے عالم میں بھی ان چیزوں کی ضرورت پڑے
گی ، کسی طرح یہ چیزیں ان کے پاس پہونچ جائینگی اور اُنہیں
پاکر انہیں آسودگی و راحت ملے گی ، بعض قوموں میں عورتوں کا
شمار ان ضروری چیزوں میں کر لیا گیا ، اور وہ شوہروں کے ساتھ دفن
ہونے یا جلائی جانے لگیں ، ممکن ہے کہ کسی ماضی بعید میں آریوں
میں بھی یہ رسم رہی ہو ، یہ ہم کہہ چکے ہیں کہ رگ وید کی
تہذیب کی پشت پر متعدد صدیوں کی نشو و نما کام کرتی رہی ہے ، اگر
کسی پرانے زمانے میں آریوں میں ستی کی رسم جاری تھی تو آہستہ آہستہ
تہذیب کی رفتار نے اُسے مٹا دیا ؛ بیواؤں کا جلانا تو موقوف ہوگیا لیکن
قدیم رواج کی ایک لکیر باقی رہ گئی جیسا کہ اکثر ہوا کرتا ہے ، اس مٹی
ہوئی رسم کے مطابق بیوہ مرگھٹ چلی جاتی تھی اور تھوڑی دیر کے لئے
شوہر کی نعش کے پاس لیٹ جاتی تھی ، بعد میں یعنی چوتھی صدی
ق - م کے قریب بعض ہندوستانی قبائل میں ستی کی رسم کیونکر شروع
ہو گئی ، یہہ ہم آگے بتائینگے ، یہاں صرف اس بات پر زور دینا ضروری
ہے کہ بہت قدیم زمانہ میں آریوں میں یہ رسم ممکن ہے رہی ہو مگر
رگ وید کے وقت میں یہ بالکل نہ تھی ، بہ خلاف اس کے بیواؤں کا
عقد ہو سکتا تھا ، دیور کے ساتھ شادی کی رسم تو ثابت ہے ، لیکن اگر

دیور کی شادی پہلے ہو چکی ہو ' یا بھاوج سے شادی کرنے کو راضی نہ ہو تو کیا ہوتا ہے ؟ رگ وید اس معاملہ میں خاموش ہے لیکن اُس زمانہ کے عام مجلسی نظام اور زندگی سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ بیوہ کسی اور شخص سے بیاہ کر لیتی ہوگی ' ایک منتر [۱] کی بنا پر جرمن عالم پشیل نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ جس عورت کا شوہر غائب ہو گیا ہو ' وہ دوسری شادی کر سکتی تھی ' لیکن ویدک لٹریچر سے اس کا پورا پورا ثبوت نہیں ملتا -

کنبہ

آریوں کے کنبہ کی زندگی ' اور موروثی حقوق ' عورتوں کی تعظیم کے اصولوں کی بنیاد پر قائم تھے -

گھر کا مالک

باپ یا دادا ایک طرح کا گھر کا مالک ہوتا تھا ' جس کا حکم گھر کے اور لوگ مانتے تھے [۲] - گھر کے مالک سے بہادری اور فیاضی کی توقع کیجاتی تھی [۳] ' باپ کے مرنے کے بعد لڑکا گھر کا مالک ہوتا تھا ' عام طور پر وہ خاندان کی دولت کا مالک سمجھا جاتا تھا ' مکان ' گھوڑے ' گائے ' ہل ' روپیہ پیسہ ' زیور ' ہتھیار اور غلام وغیرہ سب پر اُس کا قبضہ رہتا تھا ' لیکن کبھی کبھی بھائیوں میں بٹوارا بھی ہو جاتا تھا ' [۴] - بھائیوں کا ایک بڑا فرض یہ تھا کہ شادی ہونے تک بہنوں کی پرورش کرتے رہیں ' اسی لئے سنسکرت میں بھائی کے لئے بھراتر ایک لفظ ہے یعنی پالنے والا ' جن لڑکیوں کے بھائی نہ تھے اُن کو کبھی کبھی

[۱]—رگ وید ' ۱۰ ' ۱۸۵ ' ۸ —

[۲]—رگ وید ' ۹ ' ۵۳ ' ۲ —

[۳]—رگ وید ' ۲ ' ۳۹ ' ۸ —

[۴]—رگ وید ' ۷۱ ' — ۷ ' ۵ —

بڑی مصیبت اٹھانا پڑتی تھی ' ایک رچا میں ایک غریب لڑکی کا جس کا بھائی نہ تھا ذکر ھے کہ جو ناجائز طریقے سے زندگی بسر کرتی تھی [۱] -

رگ وید کے زمانے سے آج تک هندوستان میں مشترکہ خاندان کی رسم چلی آتی ھے' اس سے شخصی آزادی کم ھو جاتی ھے اور عورتوں کا منصب کسی قدر گھٹ جاتا ھے ' لیکن کم سے کم رگ وید کے زمانے میں عورتوں کا درجہ کم نہیں ھونے پایا' ساس ' سسرے ' دیور اور نند کے ساتھہ رہ کر بھی بہو کا اثر زیادہ تھا ' اپنے شوھر کے ساتھہ وہ منتر پڑھتی تھی ' یگیہ کرتی تھی ' دان دیتی تھی ' سوم رس بناتی اور پیتی تھی [۲] - ایک ویدک منتر میں رشی کہتا ھے کہ شوھر اور بیوی محبت کے ساتھہ' باھم ملکر بہت سے مذھبی کام انجام دیتے ھیں ' سنہرے زیور پہنے ھوئے لڑکے لڑکیوں کے ساتھہ آرام کرتے ھیں اور پوری زندگی پاتے ھیں [۳] عورت گھر کا انتظام کرتی تھی ' اور بہت سے کاموں کے علاوہ تانے بانے کا کام بھی انجام دیتی تھی [۴] ' اس میں شک نہیں کہ کہیں کہیں اگنی دیوتا کی مشابہت گھر کی عورت سے دی گئی ھے جو گھر کے تمام لوگوں کی خبرداری رکھتی ھے[۵] ایک جگہہ اوشا دیوی کے بارے میں رشی کہتا ھے کہ وہ گھر کی عورت کی طرح سونے والوں کو جگاتی

عورت

---

[۱]—رگ وید ' ۱ ' ۱۲۴ ' ۷ —

[۲]—رگ وید ' ۱ ' ۱۳۱ ' ۳ — ۵ ' ۴۳ ' ۱۵ —

[۳]—رگ وید ' ۸ ' ۳۱ ' ۵ ' ۸ — شوھر اور بیوی کی محبت کے لئے رگ وید ۱ ' ۱۰۵ ' ۲ بھی دیکھئے -

[۴]—رگ وید ' ۲ ' ۳ ' ۶ — ۲ ' ۳۸ ' ۴ —

[۵]—رگ وید ' ۱ ' ۶۶ ' ۳ —

ہوتی آتی ہے [۱] عورت کے بغیر گھر ' گھر نہیں ہے ' ایک منتر میں رشی کہتا ہے " اے مگھ وَن بیوی ہی گھر ہے ' بیوی ہی گرہستی ہے " [۲] یہ بھی کہتا ہے کہ " اے اندر تم سوم رس پی چکے' اب گھر کی طرف جاؤ ' گھر میں تمہاری پیاری بیوی ہے ' تمہارے لئے وہیں راحت ہے " [۳] ایک منتر میں اندر کے منہ سے یہ ضرور کہلایا ہے کہ عورتوں کی عقل کمزور ہوتی ہے ' اُن کو اپنے جذبات پر قابو نہیں ہوتا [۴] لیکن عام طور سے عورتوں کی بڑی عزت تھی -

اولاد کی خواہش

قدیم ایرانیوں ' یونانیوں اور رومیوں کی طرح ویدک آریوں میں بھی اولاد کی بہت خواہش تھی - اگن دیوتا سے استدعا کرتے ہوئے ایک رشی کہتا ہے " ہم تمہارے پاس اکیلے ہی بیٹھے نہ رہ جائیں ' ہماری بہادر اولاد بھی ہو ' اور ہمارا گھر اولاد سے بھرا ہوا ہو [۵] اسی منتر میں پھر پوری عمر اور بہادر اولاد کی درخواست کی ہے [۶] ایک دوسرا رشی دعا مانگتا ہے کہ ہم محتاج نہ ہوں' ہمیں بھی بہادر لڑکوں کی کمی نہ ہو' مویشیوں اور جانوروں کی بھی کمی نہ ہو ' اور نہ ہماری برائی کی جائے [۷] ایک دوسرے رشی کو یقین ہے کہ سوم دیوتا پوجا کرنے والے کو دودھ دینے والی گائے اور تیز گھوڑا دیتا ہے اور ایسا بہادر

---

[۱] —رگ وید ' ۱ ' ۱۲۴ ' ۴ —

[۲] —رگ وید ' ۳ — ۵۳ ' ۴ —

[۳] —رگ وید ۳ ' ۵۳ ' ۶ —

[۴] —رگ وید ' ۸ ' ۳۳ ' ۱۷ —

[۵] —رگ وید ' ۷ ' ۱ ' ۱۱ ' ۱۲ ' ۱۹ —

[۶] —رگ وید ' ۷ ' ۱ ' ۲۴ —

[۷] —رگ وید ' ۳ ' ۱۹ ' ۵ ' ۶ —

لڑکا دیکھنا ہے جو علم میں ' گھر کے کاموں میں اور عام مجلسوں میں ' ملنے جلنے میں ہوشیار ہو اور باپ کے لئے باعث فخر ہو [۱] -

اولاد کی خواہش ایک قدرتی خواہش ہے جسے فطرت نے جماعت کی حفاظت کے لئے نہایت قوی بنایا ہے - لیکن اس کے کچھہ اور خاص وجوہ بھی تھے ' ایک تو مشترکہ خاندان میں ماں باپ کو لڑکوں کی وجہ سے بڑا سہارا ہوجاتا تھا ' دوسرے مرنے کے بعد روح کے سکون کے لئے لڑکا شرادھ کیا کرتا تھا - اگر کوئی شرادھ کرنے والا نہ ہو تو بڑی مصیبت کا سامنا ہوتا تھا - تیسرے لڑکے کی وجہ سے نسل قائم رہتی تھی - خاندانی اقتدار کے زمانے میں تمام قوموں میں خاندان کے مٹ جانے کا اندیشہ نہایت خوفناک مسئلہ سمجھا جاتا تھا اور بے اولادی سب سے بری بات سمجھی جاتی تھی - چوتھے شاید آریوں کو اپنی تعداد بڑھانے کی بڑی ضرورت بھی تھی - غیر آریوں سے یا آپس میں جنگ کے لئے ' فتح کی ہوئی زمین کو آباد کرنے کے لئے اور یوں بھی سوسائٹی میں غیر آریوں سے شمار میں زائد ہوکر انھیں دبانے کے لئے کثیر تعداد کی ضرورت تھی - اس طرح جب ایک بار اولاد کی اہمیت تسلیم کر لی گئی تو وہ خود بخود اولاد کی خواہش کا سبب بن گئی -

اس کا سبب

جن کے کسی طرح اولاد نہ ہوتی تھی وہ کبھی کبھی دوسروں کے لڑکوں کو گود لے لیا کرتے تھے - گود لئے ہوئے لڑکے بڑے لاڈ پیار سے پالے جاتے تھے ' ایک مدت کی مادرانہ محبت اور پدرانہ شفقت ' انھیں پر صرف ہونے لگتی تھی - لیکن جیسا کہ ایک ویدک منتر سے ظاہر ہےگود لئے ہوے لڑکے اصلی لڑکوں کیطرح نہیں ہوتے تھے -

گود لینا

[۱] سرگ وید ' ۱ ' ۹۱ ' ۲۰ —

آریہ خاندانوں کا بیان غلاموں کا تذکرہ کئے بغیر پورا نہیں ہوسکتا ۔

غلام

قدیم ھندوستان میں غلامی کی رسم رائج نہ تھی ' اور نہ اس طرح مجلسی نظام کی بنیادیں تھیں جیسے یونان اور روم میں - تاہم یہاں خاص کر امیروں کے یہاں بہت سے لونڈیاں ' غلام تھے - ایک رشی اوشا سے لڑکوں کے ساتھ ساتھ غلاموں کے لئے بھی دعا مانگتا ھے [۱] ' غلاموں کو سخت محنت کرنی پڑتی تھی [۲] - وہ ایک طرح کی دولت سمجھے جاتے تھے اور دان میں دئے جاسکتے تھے - ایک رشی کہتا ھے کہ اگنی دیوتا ابھیاور ورتن چائمان نے مجھ کو بیس بیل کے ساتھ ساتھ بہت سی لڑکیاں بھی دیں [۳] دوسری جگہ کہا گیا ھے کہ راجہ ترس دسیو نے پچاس لونڈیاں دان میں دیں [۴] -

مہمانداری

تاریخ کی دوسری قوموں کیطرح قدیم آریہ تہذیب پر غلامی کا جو داغ لگتا ھے اس کو مٹانے کی کوشش کرنا فضول ھے - لیکن یہ نہ سمجھنا چاھئے کہ وہ لوگ رحم کے جذبات سے بالکل خالی تھے مثلاً اُس سماج میں مہمانداری ایک بڑا وصف سمجھی جاتی ھے ' رگ وید میں اگنی دیوتا کو آتیتھ (مہمان) کے نام سے یاد کیا گیا ھے ' [۵] - راجہ دیووداس مہمانوں کی اس درجہ تواضع کرتا تھا کہ اُسے اتیتھی گوے کا خطاب دیا گیا تھا [۶] عام لوگ بھی مہمانداری میں کم نہ تھے ' گھر کا سب سے اچھا کمرہ مہمان کو رھنے کے لئے دیا جاتا تھا

---

[۱]—رگ وید ۱ ' ۹۲ ' ۸ -

[۲]—رگ وید ۱ ' ۸۶ ' ۷ ۔

[۳]—رگ وید ۶ ' ۲۷ ' ۸ -

[۴]—رگ وید ۸ ' ۱۹ ' ۳۶ -

[۵]—رگ وید ۷ ' ۳ ' ۵ -

[۶]—رگ وید ۱ ' ۵۱ ' ۶ — ۱ ' ۱۱۲ ' ۴ — ۴ ' ۲۶ ' ۶ — ۷ ' ۲۷ ' ۲۲ —

[۱] اسکے علاوہ آریوں کا یہ فرض تھا کہ سب کے ساتھہ شرافت کا برتاؤ کریں ' ایک رشی دعا مانگتا ہے کہ اے " ورژن دیوتا ' اگر ہم نے بھائی ' دوست ' رفیق ' ہمسایہ یا اجنبي کا کچھہ بھی بگاڑا ہو تو ہمارے یہ گناہ دور کرو [۲] -

تعلیم

قریب قریب ہر فرقہ میں بچوں اور جوانوں کو اپنے مقاصد اور رسم و رواج کو قائم رکھنے کی تعلیم دیجاتی ہے ' رگ وید میں لکھنے کے رواج کا کہیں ذکر نہیں ہے ' رشی اور دیگر اشخاص بھي منتر یاد رکھتے تھے ' اور زبانی تعلیم کے ذریعہ اپنی اولاد کو سکھا دیتے تھے ' معلوم ہوتا ہے کہ اس کے علاوہ ایک طرح کي پاٹ شالائیں بھی تھیں استاد ' طالب علموں کو پڑھاتے بھي تھے - ایک منتر میں تعلیم پانے والے طلبہ کی مثال برسات کے مینڈکوں سے دی ہے [۳] اور بہت سے ویدک جملوں کیطرح یہ مثال بھي آیندہ ہندو ادب میں بار بار ملتي ہے -

مجلسي قانون کا معیار

رگ وید میں سماج کے مجلسي قانون کا بہت بڑا معیار قائم کیا گیا ہے - اُس معیار کے مطابق سب لوگوں کو چاہئیے کہ مل جل کر رہیں اور رت یعنی صداقت یا یوں سمجھئے کہ دھرم کو اپنی زندگي کا سہارا سمجھیں -

آدمي کیا دیوتا بھی دھرم کی حفاظت کرتے ہیں ' خود دیوتاؤں نے اپنے لئے سخت قاعدے بنا رکھے ہیں [۱] اس کے علاوہ دیوتا کبھی اندر کے

[۱]—رگ وید ۱ ' ۷۳ ' ۱ -

[۲]—رگ وید ۵ ' ۸۵ ' ۷ -

[۳]—رگ وید ۷ ' ۱۰۳ ' ۵ اسی نقثال میں ۷ ' ۷۸ ' ۴ بھی دیکھئے -

[۴]—رگ وید ' ۱ ' ۳۶ ' ۵ -

قاعدوں کے خلاف ورزی نہیں کرتے [۱] دنیا میں جو کچھ ہے اس کی بنیاد میں رت (صداقت) ہے - مترورن دیوتا باطل کو ختم کرکے رت (حق و صداقت) کی پرورش کرتے ہیں [۲] دیوتا ورن کے قاعدے ہمیشہ حق ہیں [۳] ورن کو باطل سے دلی نفرت ہے اور صداقت کو ترقی دیتا ہے [۴] اسی منتر میں رشی کہتا ہے کہ دیوتا رت (صداقت) میں پیدا ہوتے ہیں ' رت کی پرورش کرتے ہیں اور ترقی دیتے ہیں اور باطل سے سخت نفرت کرتے ہیں ' وہی دیوتا راجاؤں کی اور عام آدمیوں کی حفاظت کریں [۵] رت کو بڑھانے کی غرض سے مترورن آدمیوں پر اُسی طرح نظر رکھتے ہیں جیسے گڈریے اپنی بھیڑوں پر [۶] سورج بھی چرواہے کی طرح ذی روح ہستیوں کے اعمال کا جایزہ لیتا ہے اور مترورن کو بتلاتا ہے [۷] سیرت کی نگرانی کی غرض سے دیوتاؤں نے نگرانی کرنے والے بھی مقرر کر دئیے ہیں [۸] بہت سے منتروں میں جھوٹ کی بڑی مذمت کی گئی ہے - [۹] اور جھوٹا الزام لگانے والے کو بددعا دی گئی ہے [۱۰] اکثر منتروں میں رشیوں نے دیوتاؤں سے دعا مانگی ہے کہ ہمیں اچھے راستے پر چلاؤ -

---

[۱]—رگ وید ' ۷ ' ۳ ' ۲ -

[۲]—رگ وید ۱ ' ۱۵۲ ' ۱ -

[۳]—رگ وید ۵ ' ۶۳ ' ۱ -

[۴]—رگ وید ' ۷ ' ۶۶ ' ۱۳ -

[۵]—رگ وید ' ۷ ' ۶۶ ' ۱۰ -

[۶]—رگ وید ۳ ' ۴۵ ' ۴۳ وغیرہ -

[۷]—رگ وید ۳ ' ۳۰ ' ۱ ' ۲ ' ۳ — ۶ ' ۶۷ ' ۵ — ۸ ' ۴۱ ' ۷ — ان کے علاوہ رگ وید ۸ ' ۲۵ ' ۷ ' ۸ — ۱۰ ' ۶۳ ' ۴ اور ۸ — وغیرہ بھی دیکھئے -

[۸]—رگ وید ۵ ' ۴۴ ' ۴ — ۵ ' ۶۳ ' ۱ -

[۹]—مثلاً رگ وید ۱ ' ۱۳۷ ' ۵ — ۱۰ ' ۹ ' ۸ -

[۱۰]—رگ وید ۷ ' ۱۰۴ ' ۸ ' ۹ -

مذھبی اصول اور اس کے معیار کے سلسلۂ یہاں میں رگ وید کے

مذھبی معتقدات

مذھبی معتقدات کا بہت سا ذکر ھوچکا ھے ' لیکن اس موضوع کو مکمل کرنے کے لئے کچھہ اور بتانا بھی ضروری ھے - رگ وید میں ۳۳ دیوتا مانے گئے ھیں ' لیکن وہ سب ایک درجے کے نہیں ھیں ' بعض زیادہ بزرگی اور اثر رکھتے ھیں اور بعض کم -

دیوتا

سب سے بڑے دیوتا تین معلوم ھوتے ھیں - اندر ' جس کے لئے ۲۵۰ منتر ھیں ' اگنی جس کے لئے تقریباً ۲۰۰ منتر ھیں اور سوم ' جس کے لئے ۱۰۰ سے زائد منتر ھیں - دیو ' اور پرتھوی چھہ منتروں میں سب کے ماں باپ بتلائے گئے ھیں ' بارش کا دیوتا پرجنّیہ کے لئے اور پرلوک کے دیوتا یم کے لئے تین تین منتر ھیں - سوریہ خود ایک بڑا دیوتا ھے اور اس کی بھی بہت سی صورتیں ھیں ' اس کے ایک جزوی سوتر کی عبارت میں وہ مشہور ساویتری یا گایتری منتر ھے جو ھندوؤں میں آج تک پڑھا جاتا ھے [۱] - پوشن بھی سوریہ کا ایک جزو ھے جو سب کو بڑھاتا ھے - وشنو کے بارے میں کہا گیا ھے کہ وہ تین چھلانگ بھرتا ھے ' جس سے قیاس کیا جاتا ھے کہ وہ بھی سوریہ کی ایک بدلی ھوئی صورت ھے - رگ وید میں وہ بہت چھوٹے درجے کا دیوتا ھے ' لیکن اُس زمانے کے بعد جب پرانوں نے اُسے پرمیشر بنا دیا تو اس کی چھلانگوں کی بنیاد پر بلی بامن کی کتھا تیار ھوئی - رگ وید میں دیو کی لڑکی اور پربھا کی دیوی اُشا کی خوبصورتی کی تعریف دلکش شاعری میں کی گئی ھے - دنیا کی نیچرل شاعری اور عاشقانہ شاعری کا یہ پہلا نمونہ ھے اور بڑے ھی معرکے کا ھے ' آشون بھی دیو کے لڑکے ھیں وہ ھمیشہ جوان اور خوبصورت رھتے ھیں اب تک

---

[۱]—رگ وید ۳ ' ۶۲ ' ۱۰ -

چھٹلے دیوتا گنائے گئے ھیں ان میں سے اندر ' اگنی اور پرتھوی کو چھوڑ کر باقی سب کے سب آسمان (یا خلا) کے ھیں ' وھیں اوپر وہ رھتے ھیں اور وھیں سیر کرتے ھیں ' ان کے علاوہ متعدد دیوتا ھوا کے بھی ھیں - ان میں اندر سب سے زیادہ با اقتدار ھیں - رگ وید میں بار بار کہا گیا ھے کہ اندر ' ورت سے لڑائی کرکے اُسے شکست دیتا رھتا ھے ' بیشمار مذھبی کہانیوں کی طرح اس کی بنیاد میں بھی مناظر قدرت ھیں - ورت کو شکست دینے کا اصل مفہوم اتنا ھی ھے کہ اندر بار بار بادلوں کو چھید کر پانی برساتا ھے ' ردر پاشپو کا نام صرف تین چار منتروں میں آیا ھے ' وہ زندگی کو بڑھاتا ھے ' لیکن اُس وقت اُس کی اھمیت زیادہ نہ تھی ' ردر کا لڑکا مرت ' بڑا مہیب اور متوالا تھا ' وایو ' یا ھوا بھی ردر کی طرح زندگی کو بڑھانے والا دیوتا ھے ' زمین کے دیوتاؤں میں خود پرتھوی ھی دیوتا ھے ' اگنی ' خاص گھر کا دیوتا ھے ' سوم ' سوم رس کا دیوتا ھے ' لیکن آگے چل کر سوم کا مفہوم چاند ھوگیا - نویں منڈل کے سب منتر اور باقی منڈلوں کے بھی تھوڑے سے منتر سوم کی تعریف میں کئے گئے ھیں - دیوتاؤں کے علاوہ ' سندھ ' اور سرسوتی وغیرہ ندیوں کی اور درختوں ' پہاڑوں وغیرہ کی تعریف بھی کہیں کہیں دیوتا کی طرح کی گئی ھے [۱] -

دیوتاؤں سے تعلقات

رگ وید میں یہ مانا گیا ھے کہ دھرم آتما ' دیوتاؤں کے عالم میں جاتے ھیں اور گنہ گار نرک میں جاتے ھیں [۲] لیکن جیسا کہ ھم کہہ چکے ھیں تناسخ کا اصول رگ وید کے پہلے نو منڈلوں میں نہیں ھے ' ابھی ریاضت کا بھی

[۱]—دیوتاؤں کے لئے رگ وید کا کوئی سا منڈل یا منتر دیکھئے -

[۲]—رگ وید ' ۴ ' ۱۲ ' ۵ — ۴ ' ۵ ' ۵ — ۷ ' ۱۰۴ ' ۳ وغیرہ -

کوئی ذکر نہیں ہے ' دیوتاؤں کے لئے پرارتھنا ' پوجا ' اور یگیہ کا قاعدہ تھا ' لیکن زندگی کا تصور اس قدر پر کیف تھا کہ ابھی کسی کو ریاضت کرنے کا خیال نہیں آیا تھا ' دیوتاؤں کی طرف سے بھی ابھی تک اتنا خوف و دہشت کا خیال نہ تھا جتنا محبت اور دوستی کا خیال تھا مثلاً ایک رشی اگنی کو دوست اور باپ کہتا ہے [۱] دوسرا رشی کہتا ہے کہ پنچوں کے فائدے کے لئے اگنی ہر ایک گھر میں قیام کرتا ہے وہ جوان ہے ' عقلمند ہے ' گھر کا ہے اور ہمارا بہت قریبی عزیز ہے [۲] دوسری جگہ کہا گیا ہے کہ اگنی مہربانی کرنے والا دوست ہے ' باپ ہے ' بھائی ہے ' لڑکا ہے ' سب کا پرورش کرنے والا ہے [۳] اور منتروں میں اگنی کو گھر کا مالک کہا گیا ہے [۴] ایک رشی کہتا ہے کہ اب ہم منتر کا چکے ' ہمارے گھر میں اگنی ' ایلچی کی طرح قیام کرے ' [۵] اور دیوتاؤں کے بارے میں بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے - ایک رشی کہتا ہے کہ اے اندر ' باپ کی طرح تم ہماری بات سنو [۶] بعض بعض رشی دیوتاؤں کو اپنا محبوب سمجھتے ہیں [۷] ایک رشی سوم کو بڑا محب سمجھتا ہے [۸] ایک منتر میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ جو دیوتاؤں سے محبت کرتا ہے اُس سے دیوتا بھی محبت کرتے ہیں [۹] انھوں

---

[۱]—رگ وید ۱ ' ۳۱ ' ۱۶ —
[۲]—رگ وید ' ۷ ' ۱۵ ' ۱ ' ۲ ' ۷ —
[۳]—رگ وید ' ۱ ' ۹۴ ' ۱۵ — ۲ ' ۱ ' ۹ — ۶ ' ۱ ' ۵ —
[۴]—رگ وید ' ۵ ' ۱ ' ۵ — ۵ ' ۶ ' ۸۰ — ۸ ' ۴۹ ' ۱۹ —
[۵]—رگ وید ' ۵ ' ۶ — ۸ —
[۶]—رگ وید ' ۱ ' ۱۰۴ ' ۹ —
[۷]—رگ وید ' ۶ ' ۲۵ ' ۱ — ۸ ' ۴۷ ' ۲ —
[۸]—رگ وید ' ۸ ' ۶۸ ' ۷ —
[۹]—رگ وید ' ۴ ' ۲۳ ' ۵ ' ۶ —

بلکہ تمام دیوتاؤں کی جانب اشارہ کرکے کہا گیا ہے کہ تم سچ مچ ہمارے عزیزہو ، ہم پر مہربانی کرو [۱] -

تفریح و تفنن

محبت اور مسرت کے عالم میں آریہ لوگ اطمینان کی زندگی بسر کرتے تھے ، دوسرے عالم کی بہت فکر نہ تھی ، ریاضت کا کوئی خیال نہ تھا ، کھانے پینے کی کوئی روک ٹوک نہ تھی ، گوشت خوری کا رواج سب میں جاری تھا ، شراب اور سوم رس خوب پیا جاتا تھا - جرمنوں کی طرح ہندو آریہ بھی جوا بہت کھیلتے تھے [۲] ناچ اور گانے کا بہت شوق تھا ، کھلے میدانوں میں عورت اور مرد بہت شوق سے ناچتے تھے ، فن موسیقی کو بہت ترقی ہوچکی تھی ، ستار ، بانسری اور ڈھول وغیرہ رائج تھے [۳] اور بھی بہت سے دل بہلاؤ کے سامان تھے ، مثلاً ، رتھوں کی دوڑ اکثر ہوتی تھی اور اُس میں بڑا لطف آتا تھا [۴] سب لوگوں کو خصوصاً عورتوں کو ندیوں اور تالابوں میں نہانے کا بہت شوق تھا [۵] رگ وید کے زمانے میں جیسی مسرت اور مجلسی آزادی تھی ویسی کبھی ہندوستان میں نہیں دیکھی گئی ، اس معاملے میں آریوں نے آگے چل کر دوسرا راستہ اختیار کیا ، لیکن ترقی اور تنظیم کے معاملے میں وہ رگ وید ہی کی

---

[۱]—رگ وید ، ۸ ، ۲۷ ، ۲ — ۲ ، ۲۹ ، ۴ — ان کے علاوہ دیکھئے رگ وید ۳ ، ۵۳ ، ۵ — ۴ ، ۲۵ ، ۴ — ۸ ، ۴۵ ، ۱۸ وغیرہ —

[۲]—رگ وید ، ۲ ، ۱۲ ، ۴ — ۱۰ ، ۳۴ ، ۱۸ —

[۳]—رگ وید ۱ ، ۱۹۲ ، ۴ — ۶ ، ۲۹ ، ۳ — ۷ ، ۵۸ ، ۹ — ۸ ، ۲۰ ، ۲۲ — ۹ ، ۱ ، ۸ — ۵ ، ۲۲ ، ۱۲ —

[۴]—رگ وید ۸ ، ۶۹ ، ۴ — ۱ ، ۶۰ ، ۵ — ۹ ، ۳۳ ، ۵ —

[۵]-رگ وید ، ۵ ، ۸۰ ، ۵ — ۹ ، ۶۶ ، ۴ —

لکیروں کو پھونکتے رھے ' سیاسی تنظیم میں بھی وہ بہت کچھ اُسی راستے پر رھے جسے پہلے ویدک آریوں نے نکالا تھا -

سلطنت کے انتظام کے متعلق لکھنے کے لئے رگ وید میں کافی مثال نہیں ھے ' لیکن ایدھر اودھر کے بیانات کو جمع کرکے تھوڑا سا حال لکھا جا سکتا ھے ' رگ وید میں اکثر راجہ کا ذکر آیا ھے ' معلوم ھوتا ھے کہ راجہ موروثی ھوا کرتا تھا ' یعنی ایک ھی خاندان سے راجہ کا انتخاب ھوا کرتا تھا [۱]

سلطنت کا انتظام

راجہ کے تقرر کا رواج کیسے نکلا ' اس کے بارے میں رگ وید کچھ نہیں کہتا ہے ' لیکن اتریے برھمن اور تیتریہ برھمن میں دو پرانی کہانیاں ھیں جو تاریخ پر بہت روشنی ڈالتی ' اتریے برھمن میں کہا گیا ھے کہ ایک دفعہ دیوتاؤں اور راکششوں میں لڑائی ھوئی..............راکششوں نے دیوتاؤں کو شکست دے دی...........دیوتاؤں نے کہا کہ ھم لوگوں نے اپنے میں راجہ نہ کھنے کے باعث شکست کھائی - ھمکو راجہ بنانا چاھئیے - (راجا نم کروامھے)

راجہ

اس تجویز پر سب لوگ راضی ھوگئے [۲] تیتریہ برھمن کہتا ھے کہ ایک مرتبہ دیوتاؤں اور راکششوں میں لڑائی ھوئی ' پرجاپت نے اپنے بڑے لڑکے اندر کو چھپا دیا کہ کہیں طاقت ور راکشش اسے مار نہ ڈالیں ' اسی طرح کیدھو کے لڑکے پرالاد نے اپنے لڑکے وروچن کو چھپا دیا کہ کہیں دیوتا اُسے مار نہ ڈالیں ' دیوتاؤں نے پرجاپت

راجگی کی ابتدا

[۱]—رگ وید ۴ ' ۱۱۴ ' ۱۰ —
[۲]—ایتریہ برھمن ۱ ' ۱۴ —

کے پاس جاکر کہا کہ بغیر راجہ کے لڑائی کرنا ناممکن ہے - یکچھہ کرکے انہوں نے اندر سے راجہ ہونے کی درخواست کی [۱] ان دونوں خیالات سے معلوم ہوتا ہے کہ آریوں میں ابتدا ہی سے یہ عقیدہ تھا کہ لڑائی کی ضرورتوں سے راجہ کی تخلیق ہوئی ' آجکل کے اہل علم کی تحقیقات سے بھی یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ لڑائی میں قوتوں کو یکجا کرنے کے لئے ایک سرگروہ رکھنے کی ضرورت سے دنیا میں سلطنت یا راجگی کی ابتدا ہوئی ' معلوم ہوتا ہے کہ آپس میں اور غیر آریوں سے لڑائی ہونے کے باعث راجاؤں کی ابتدا ہوئی تھی اور مسلسل لڑائیوں کے قائم رہنے کے سبب سے یہ رواج مستقل ہو گیا تھا ' دوسرے آپس کے جھگڑوں کے فیصلے کے لئے بھی راجہ کی ضرورت تھی' تیسرے سوسائیٹی کے اُن کاموں کے انتظام کے لئے بھی ایک راجہ کی ضرورت تھی جن میں بہت سے آدمیوں کی امداد کی ضرورت تھی ' رگ وید میں مترورن اور آگن دیوتاؤں نے اپنے راجگی کے معاملے میں جو باتیں کہی ہیں اُن سے نتیجہ نکلتا ہے کہ اس دنیا کے راجہ بہت شاندار ہوتے تھے ' امن اور انتظام قائم رکھتے تھے ' اور لوگ اُن کے احکام کی تعمیل کرتے تھے [۲] -

راجہ کا طرز معاشرت اور فرائض

پرؤں کا راجہ ترس دسیو کہتا ہے کہ " — — — دیوتا مجھے ورن کے کاموں میں شامل کرتے ہیں — — — میں راجہ ورن ہوں ' دیوتا مجھے وہ طاقت دیتے ہیں ' جن سے راکششوں کی تباہی ہوتی ہے — — میں اندر ہوں ' میں ورن ہوں [۳]

---

[۱]—تیتریۂ برہمن ۱ ، ۵ ، ۹ —

[۲] - رگ وید ' ۳ ، ۳۳ — ۵ ، ۶۹ ، ۱ — ۷ ، ۶۳ ، ۲ — ۸ ، ۵۶ ، ۱ — ۶۷ ،
۱ — وغیرہ رگ وید ۲ ، ۲۷ ، ۱۰ — ۲ ، ۲۷ ، ۱ — ۵ ، ۶۲ ، ۳ — ۵ ، ۸۵ ، ۳ — ۶ ،
۷۰ ' ۱ — ۷ ، ۸۶ ، ۱ — ۱ ، ۷ ، ۸۷ — بھی دیکھئے -

[۳] —رگ وید ، ۴ ، ۴۲ —

—— — — اس سے بھی ظاہر ہے کہ راجاؤں کا منصب بہت بلند تھا اور وہ انھیں کو دیوتاؤں کے برابر سمجھتے تھے ' جو لوگ راجہ کا حکم نہیں مانتے تھے ' اُن پر قوت کا مظاہرہ کیا جاتا تھا [۱] لیکن زیادہ تر لوگ خود ہی راجہ کا حکم مانا کرتے تھے ' ایک راجہ کا تذکرہ ہے جو آرام و اطمینان سے اپنے محل میں رہتا تھا اور جس سے رعایا محبت کرتی تھی [۲] -

راجہ کا فرض تھا کہ رعایا پر مہربانی رکھے مثلاً راجہ لوگوں کو تحائف دیتا تھا [۳] جہاں اگنی کو گاؤں کا حفاظت کرنے والا کہا گیا ہے وہاں یہہ مطلب معلوم ہوتا ہے کہ گاؤں کی حفاظت کرنا راجہ کا فرض تھا [۴] ایک رشی کہتا ہے کہ دیوتا اُس راجہ کی حفاظت کرتے ہیں جو حفاظت چاہنے والے برہمن کی مدد کرتا ہے [۵] دوسری جگہہ کہا گیا ہے کہ سوم پومان راجہ کی طرح فوجوں کے اوپر بیٹھتا ہے [۶] جس سے ظاہر ہے کہ فوجوں پر حکمرانی کرنا راجہ کا فرض تھا ' اندر ایک کے بعد دوسری لڑائی لڑتا ہے اور ایک کے بعد دوسرے پُر (یعنی مٹی کے قلعے) کو توڑتا ہے [۷] اگنی بھی قلعے اور خزانے پر قبضہ کرتا ہے [۸] یہی کرنا راجہ کا فرض تھا ' راجے بڑی شان سے رہتے تھے '

---

[۱] —رگ وید ' ۷ ' ۶ ' ۵ — ۹ ' ۷ ' ۵ —
[۲] —رگ وید ' ۴ ' ۵ ' ۸ —
[۳] - رگ وید ' ۱ ' ۶۷ ' ۱ —
[۴] —رگ وید ۱ ' ۱۴۴ ' ۱ —
[۵] —رگ وید ۴ ' ۵۰ ' ۸ ' ۹ —
[۶] —رگ وید ۹ ' ۷ ' ۴ —
[۷] —رگ وید ۱ ' ۵۳ ' ۷ — ۷ ' ۱۸ — وغیرہ -
[۸] —رگ وید ۳ ' ۱۵ — ۳۷ — ۴ ' ۲۷ ' ۱ — وغیرہ -

یہ قیاس رگ وید کے اُن منتروں سے ہوتا ہے جہاں راجہ متر اور ورُن کے ہزار کھمبے والے مضبوط اور اونچے محل پر خیال آرائی کی گئی ہے [۱] یہ بھی کہا گیا ہے کہ راجاؤں کی طرف دیکھنا مشکل ہے ' وہ سونے کی طرح معلوم ہوتے ہیں [۲] اس سے قیاس ہوتا ہے کہ وہ سنہرے اور بہت ہی چمکیلے کپڑے پہنتے تھے جیسا کہ ضروری تھا ' انتظامی معاملات میں بہت سے کام کرنے والوں سے مدد ملتی تھی -

پروہت

یہ ہم کہہ چکے ہیں کہ پروہت راجہ کے ساتھ رہتا تھا اور بہت اثر رکھتا تھا ' رگ وید میں اگنی کو بڑا پروہت اور لڑائی میں مدد کرنے والا مانا گیا ہے [۳] دوسری جگہہ متر ' ورن ' اگنی اور آدتیوں کے ایلچیوں اور ہرکاروں کا ذکر ہے جو سچے ' عقلمند اور کامل الفن تھے اور جو چاروں طرف دیکھ بھال کرتے تھے ' خبریں لاتے تھے اور حفاظت کا انتظام کرتے تھے [۴] ان خیالات کی بنا پر وہ لوگ راجہ کے عمال معلوم ہوتے ہیں جن سے راجہ اس طرح کے کام لیا کرتے تھے ' کئی جگہہ سنانی (فوج کے سردار) کا ذکر ملتا ہے

سنانی

جو فوج کا سردار تھا [۵] ' جس کو راجہ مقرر کیا کرتا تھا ' ویدک لٹریچر میں گرامنی کا بھی ذکر آیا ہے گرام کے لفظ کے معنی جھتہ کے ہیں جو سنسکرت لٹریچر میں اکثر ملتا ہے ' شاید بہت پہلے جب آریہ اپنے مویشیوں کو لیکر ادھر اُدھر

---

[۱]—رگ وید ۲ ' ۴۱ ' ۵ — ۷ ' ۸۸ — ۵ —
[۲]—رگ وید ۱ ' ۱۸۵ ' ۸ — ۸ ' ۶ ' ۳۸ —
[۳]—رگ وید ۱ ' ۴۴ ' ۱۰ — ۳ ' ۲ ' ۸ —
[۴]—رگ وید ۷ ' ۹۱ ' ۳ — ۱ ' ۲۵ ' ۳ — ۶ ' ۶۷ ' ۵ — ۷ ' ۶۳ ' ۳ — ۳ ' ۴ ' ۳ — ۸ ' ۴۷ ' ۱۱ —
[۵]—رگ وید ۷ ' ۲۰ ' ۵ — ۹ ' ۹۶ ' ۱ —

گھوما کرتے تھے اور کسی ایک جگھہ پر بہت دن تک نہ رھتے تھے تو اُس وقت ھر گھومنے والے گروہ کو گرام کہتے تھے' کھیتی کا رواج بڑھنے پر

گرام

جب یہ گرام ایک خاص جگھہ پر بس گیا تو یہ بستی بھی گرام کہلانے لگی' بستی کے معنوں میں گرام یا گاؤں اب تک استعمال کیا جاتا ھے - گاؤں کا مکھیا یا اگوا گرامنی

گرامنتری

کہلاتا تھا' وہ موروثی حق دار ھوتا تھا' یا گاؤں کے رھنے والے اُس کا انتخاب کرتے تھے یا پھر راجہ اُس کو مقرر کرتا تھا - یہ ٹھیک ٹھیک نہیں کہا جاسکتا' شاید تینوں رسمیں تھوڑی تھوڑی رائج تھیں کچھہ بھی ھو گرامنتری کا درجہ بہت

ورج پت

اونچا تھا' وہ راج کے خاص عہدہ داروں میں گنا جاتا تھا' رگ وید میں کہیں کہیں ورج پت کا لفظ بھی آیا ھے' لیکن اس کے معنی گرامنتری ھی معلوم ھوتے ھیں -

سبھا یا سمیتی

رگ وید کے زمانے میں' راجہ یا اس کے عمال بےخوف نہ تھے' ان کو دھرم کے مطابق انتظام کرنا پڑتا تھا اس کے علاوہ پبلک کے بھی سیاسی حقوق تھے' ویدک لٹریچر میں سبھا اور سمتی کا ذکر بہت جگھہ آیا ھے' ان کی اصل صورت کے بارے میں ابھی تک اھل علم کی جماعت میں اختلاف ھے' لڈوگ کی رائے ھے کہ سمتی میں سب لوگ رھتے تھے لیکن سبھا میں صرف بڑے آدمی یعنی مگھوں یا برھمن ھی بیٹھتے تھے - سَمَر کی رائے ھے کہ سبھا تو گاؤں کے لوگوں کی تھی اور سمتی عوام کی' ھلی برانت' میکڈانلڈ اورکوتھ کی رائے ھے کہ دونوں میں کوئی خاص فرق نہ تھا' سمتی کا

مطلب پبلک سے ہے اور سبھا کا بیٹھنے کی جگہ سے ' لیکن اتھر وید میں
سبھا اور سمتی کو پرجا پت کی دو لڑکیاں کہا گیا ہے [۱] -
جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں ادارے ایک دوسرے سے ملتے جلتے
تھے ' لیکن الگ الگ تھے ' رگ وید میں ایک تیسرا لفظ ویدتھ بھی کئی
بار آیا ہے جسکا مطلب کہیں تو مذہبی ' کہیں عام و معمولی ' کہیں فوجی
جتھا ہے ' کہیں مکان کہیں یگیہ اور کہیں عقل وغیرہ ہے ' ویدتھ لفظ
کے استعمال سے تو کہیں ان اداروں کے بارے میں کوئی خاص بات نہیں
معلوم ہوتی لیکن سبھا اور سمتی سے اچھی طرح ثابت ہوتا ہے کہ یہاں
لوگ ملکر تمام ضروری معاملات پر غور کرتے تھے ' قاعدے بناتے تھے سیاسی
اصول قائم کرتے تھے اور پیچیدہ مقدموں کا فیصلہ کرتے تھے - سب لوگ یہاں

فرائض

بحث کرسکتے تھے اور معاملات سلطنت میں اپنی
عقل کے مطابق حصّہ لے سکتے تھے ' یہاں راجہ بھی
آتا تھا اور کرسی صدارت کو زیب دیتا تھا - ممکن ہے کہ ایک راجہ کے مرنے
پر دوسرے کا انتخاب سبھا یا سمتی میں ہوتا ہو ' لیکن سب تذکروں کا
مقابلہ کرنے سے یہہ زیادہ ممکن معلوم ہوتا ہے کہ راجہ عام طور پر موروثی ہوتا
تھا ' لیکن پبلک کے سامنے قاعدہ کے مطابق منظوری لیجاتی تھی ' رگ وید
کی سمتی قدیم یونان ' روم اور جرمنی کی سبھاؤں سے ملتی جلتی ہے -

ٹیکس

رگ‌وید کے زمانے میں سلطنت کی جانب سے کون کون سے ٹیکس لئے
جاتے تھے ' اسکا ذکر بہت کم ملتا ہے ' معلوم ہوتا ہے کہ
ٹیکس بہت کم تھا ' شاید راجہ کے پاس بہت سی زمین
تھی ' جسکی آمدنی سے سلطنت کا بہت سا خرچ چلتا تھا ' شاید اپنی

---

[۱] — اتھر وید ۷ ' ۱۲ ' ۱ —

آمدني سے کچھہ حصہ لوگ راجہ کو دیتے تھے' ایک جگہ پر کہا گیا ہے کہ جیسا راجہ امیروں کو کھاتا ہے ' اُسی طرح اگنی جنگلوں کو کھاتا ہے [١] اس سے قیاس ہوتا ہے کہ امیروں سے زیادہ ٹیکس لیا جاتا تھا -

انصاف کے متعلق بھی رگ وید سے بہت کم پتہ چلتا ہے ' شاید بہت سے جھگڑوں کا فیصلہ خاندان کے مکھیا کردیتے تھے ' رگ وید میں جوشت والے' ویرویہ الفاظ آئے ہیں [٢] اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ انصاف کے اصولوں میں مختلف فرقوں کي زندگی کی قدر و منزلت ملحوظ رہتی تھی ' آگے چلکر دھرم سوتروں میں سلسلہ وار بتایا گیا ہے کہ فلاں کو مارنے سے اتنی گائیں دینی پڑینگي اور فلاں کے لیے اتني - اس سے خیال ہوتا ہے کہ رگ وید کے زمانے میں بھي کچھہ ایسا ہی قاعدہ جاري تھا - لیکن کچھہ خطاؤں کے لئے اور طرح کی بھی سزائیں دیجاتی تھیں' رگ وید میں دیوتاؤں اور آدمیوں کے جیل خانے کا ذکر ہے [٣] جس سے قیاس ہوتا ہے کہ کچھہ خطاؤں کے لئے اس زمانے میں بھی جیل خانے کی سزا دیجاتی تھی' دو منتر میں ذکر ہے کہ گاؤں والوں کی سو بھیڑ مار ڈالنے کے جرم میں رجراس کو اسکے باپ نے اندھا کر دیا [٤] اس ذکر سے کوتمبک ڈنڈ [خانگی سزا] کی رسم کی تائید ہوتي ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کبھی کبھی جسمانی سزا بھی دیجاتی تھی ' دیرگھہ تمس کی کتھا ایسا سے قیاس ہوتا ہے ' لیکن پورا ثبوت نہیں ملتا کہ جرم ثابت کرنے کے لئے پانی اور آگ سے بھي

انصاف

سزا

---

[١]—رگ وید ١ ' ٦٥ ' ٤ -

[٢]—رگ وید ٢ ' ٣٢٣ - وغیرہ -

[٣]—رگ وید ٣ ' ١٢ ' ٥ -

[٤]—رگ وید ١ ' ١١٦ ' ١٦ ' ١ ' ١١٧ ' ١٧ -

امتحان کا عمل جاری تھا یا نہیں [۱] کئی جگہہ مدھ مشی کا لفظ آیا ھے جس سے معلوم ہوتا ھے کہ بہت سے جھگڑوں کا فیصلہ پنچوں کے ذریعہ ہو جاتا تھا ، کبھی کبھی چور ، اناج ، کپڑے ، روپیہ پیسہ اور گائے وغیرہ چرا لیجاتے تھے ، پتہ لگنے پر اُن کو سزائیں دیجاتی تھیں [۲] -

رگ وید میں راجانیہ لفظ کا استعمال دومعنوں میں ہوا ھے ، ایک تو

راجنیہ — راجہ اور دوسرے زمیندار - معلوم ہوتا ھے کہ راجہ کے اود گرد بہت سے زمیندار تھے جو راجہ کا اقتدار تسلیم کرتے تھے لیکن خاندان کے لحاظ سے خود کو راجہ سے کم نہیں سمجھتے تھے -

شہنشاہ — اور جو سلطنت کے دئے ہوے حقوق سے فائدہ اٹھاتے تھے - کئی جگہ سمراج کا لفظ بھی آیا ھے ، جس سے معلوم ہوتا ھے کہ بہت سے معمولی راجے کسی ایک راجہ کا اقتدار تسلیم کر لیتے تھے ، اُس وقت یہ راجہ سمرات (شہنشاہ) کہلانے لگتا تھا [۳] -

---

[۱]—رگ وید ۱ ، ۸ : ۱ ، ۱۲ وغیرہ -

[۲]—رگ وید ۱ ، ۱۶۵ ، ۱ — ۱ ، ۴۲ ، ۲ ، ۳ — ۸ ، ۲۹ ، ۶ — ۴ ، ۲۹ ، ۵ -

[۳]—میکڈانل اور کیتھہ ، انڈکس ۲ صفحہ ۴۳۳ -

کرہ زمین

(از ڈاکٹر تارا چند - ایم ' اے - ڈی ' فل)

ایک زمانہ تھا جب انسان کے تصور میں آسمان ایک لامحدود کرہ تھا جو ایک لایزال قوت کا مسکن تھا جہاں نور ازلی ضوفگن تھا ' عقل کل جلوہ افروز تھی ' عشق و محبت ' سرمستی و مسرت کا دور دورہ تھا - یہ وہ آسمان تھا جو اس عالم کے نو افلاک پر محیط تھا ' ان سب سے الگ اور اوپر تھا ' دائمی سکون اور امن کا مقام تھا ' تبدیلی اور حرکت سے ماوراء تھا - عالم کون و فساد نو کروں پر مشتمل تھا - کرہ ارض عین مرکز میں واقع تھا اور اس کے فلک پر چاند حکومت کرتا تھا - اس کے گرد عطارد (Mercury) ' زہرہ (Venus) ' سورج (Sun) ' مریخ (Mars) ' مشتری (Jupiter) ' زحل (Saturn) چھ سیارے اپنے اپنے بلوریں افلاک کے ساتھ گردش کرتے تھے - ان کے اوپر تاروں بھرا نیلگوں آسمان تھا جو چوبیس گھنٹوں میں مشرق سے مغرب کا سفر طے کرتا تھا اور جو فلک الافلاک سے محیط تھا - کرہ ارض پانچ عناصر یعنی خاک ' آب ' باد ' آتش اور خلاء سے مرکب تھا - یہی انسان کا ماوی و ملجاء تھا اور انسان بذات خود اُس عالم دہ افلاک کا نسخۂ صغیر تھا -

زمانہ پلٹا اور علم اور فلسفہ کی ترقی نے اس خوش آیند تصور کو باطل ثابت کردیا - علم الافلاک کے نئے نظریوں کے مطابق سات سیاروں ' نو آسمانوں اور کرۂ زمین کی مرکزی حیثیت کا صرف تصور ہی دلیل کی کسوٹی پر کھوٹا نہیں اترا بلکہ محدود نظام عالم کا کل تخیل ہی ناقابل اعتبار ثابت

ہوا - ریاضیات کے ماہروں نے اضافی استدلال سے عالم کو وسعت پذیر قرار دیا اور نظام شمسی کو اجسام فلکی میں کم ثبات و کم حیثیت ستاروں کا ایک مظاہرہ بتایا - اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ اس علمی مسئلہ پر کہ نظام شمسی اور کرہ زمین کی پیدائش کب اور کیوں کر ہوئی بحث کی جائے -

نظام شمسی

نظام شمسی اجسام فلکی کی اس ترتیب کا نام ہے جس میں سورج کا پایہ سب سے بلند اور سب سے زیادہ اہم ہے - وہ نہ صرف ان اجسام کی گردشوں کا مرکز ہی ہے بلکہ ان سب کا اصلی مبدا و منبع بھی ہے - اسی کے جسم سے ان سب کی پیدائش ہوئی اور اسی کی گرمی اور روشنی سے ان میں حرارت اور نور ہے - نظام شمسی میں سورج ہی ایک ستارہ ہے اور کل اجسام سیارے ہیں یا سیاروں کے لواحقین یعنی چاند - اس کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سیاروں کے لحاظ سے سورج ساکن ہے اور سیارے اس کے گرد گھومتے ہیں - لیکن اور ستاروں کے لحاظ سے سورج بھی متحرک ہے اور آسمان کی منزلیں طے کرنے میں مصروف ہے - سوال یہ ہے کہ سیارے اور ان کے لواحقین کی ابتدا ' کب اور کس طرح ہوئی -

اس سوال کے جواب میں تین نظریے پیش کئے جاتے ہیں - پہلا نظریہ لاپلاس کا ہے - لاپلاس ایک فرانسیسی ریاضیات کا ماہر تھا جس کا زمانۂ حیات ۱۷۴۹ سے ۱۸۲۷ ہے - اس نے ۱۷۹۶ میں اپنی کتاب " نظام عالم " (System de Monde) ختم کی - ۱۸۰۵ میں اس کتاب کو اس نے زیادہ وسیع و واضح کرکے لکھا اور اس کا نسخہ نپولین کے سامنے پیش کیا - اس کے بارہ میں روایت ہے کہ نپولین نے سوال کیا

" کیا وجہ ھے کہ تم نے نظام عالم پر کتاب لکھی لیکن اس میں خدا کا ذکر تک نہیں کیا ؟ " لاپلاس نے جواب دیا - " مجھے ایسے تصور کی ضرورت ھی محسوس نہیں ہوئی " -

لاپلاس نے نظام شمسی کی حرکتوں کے بارہ میں چند خصوصیات دریافت کیں جو ذیل میں درج ھیں :—

لاپلاس کا نظریہ

۱—کل سیاروں کی حرکتوں کا میلان ایک ھی جانب ھے یعنی مغرب سے مشرق کی طرف -

۲—سیاروں کے لواحقین کی حرکت اور سیاروں کی حرکت میں مماثلت ھے -

۳—یہ سب اپنے محور کے گرد ایک جانب گھومتے ھیں -

۴—سب سیاروں کی گردش سے جو شکل پیدا ہوتی ھے وہ بیضاوی ھے اور اس کے قطروں کے تناسب (eccentricity) کی مقدار اکائی کے قریب ھے -

۵—دمدار ستاروں کی گردش اس سے مختلف ھے یعنی تناسب کی مقدار اکائی سے بہت کم ھے -

ان واقعات سے اس نے یہ نتیجہ نکالا کہ کسی ایک مخصوص سبب نے ان حرکتوں کو پیدا کیا ہوگا - اس کے خیال کے مطابق کسی زمانہ میں سورج اکیلا ستارہ تھا جس کی حرارت بہت شدید تھی - اس کی وجہ سے سورج کے گرد ایک ابخراتی فضاء تھی جس کا دائرہ نہایت وسیع تھا یعنی وہ بعید سے بعید سیارہ کے حدود سے آگے تک پھیلی ہوئی تھی - اس ابخراتی فضاء کا سورج مرکز تھا اور

یہ (ابخراتی فضا) اپنے محور کے گرد گھومتی تھی - آہستہ آہستہ یہ ٹھنڈی پڑنے لگی اور مرکز کی جانب سکڑنے لگی - جوں جوں اس کا حجم کم ہوا اس کی حرکت زیادہ تیز ہونے لگی - نتیجہ یہ ہوا کہ مرکزی حصہ کی کشش جاذبہ اور وتری حصوں کی کشش فاصلہ کے توازن میں خلل آیا اور ابخراتی فضاء کے حصے جو دائرے (circumference) پر مرکز سے لاکھوں میل دور تک پھیلے ہوئے تھے علیحدہ ہونے لگے - جن حصوں نے علیحدگی اختیار کی ان کی پہلی شکل چھلے کی سی تھی - یہ چھلے سورج کے مرکز کے گرد گھومتے تھے - ابتداء میں ان کی حالت ابخراتی تھی - جب یہ سرد پڑے تو سیال ہوئے اور پھر ٹھوس ہوگئے - ٹھنڈے ہونے کی وجہ سے چھلے کی صورت بدل کر گول سیاروں کی صورت بن گئی - ان سیاروں کی حرکتوں کی یکسانیت کی یہی وجہ تھی کہ وہ سب ایک طور پر سورج کے مادہ سے الگ ہوکر بنے تھے -

لاپلاس کے نظریے کو سو برس سے زیادہ گذر گئے لیکن کسی عالم فلکیات کو ہمت نہ ہوئی کہ اس سے اختلاف کرتا مگر بیسویں صدی کی ابتداء میں طبیعات کی ترقی نے علم کی کایا پلٹ کردی - امریکہ کی شکاگو یونیورسٹی کے دو استادوں چیمبرلن اور مولٹن نے ایک نئے نظریہ کی بنیاد ڈالی - اس نظریہ کو (Planetesimal hypothesis) سیارچوں کا نظریہ کہتے ہیں -

چیمبرلن اور مولٹن کا نظریہ

اس نظریہ کی رو سے نظام شمسی کی پیدائش اس طور پر ہوئی کہ سورج کے نزدیک ہوکر کوئی ستارہ گذرا جس کا یہ اثر ہوا کہ سورج کا ابخراتی غلاف ستارہ کی کشش کی وجہ سے کھنچا اور پھٹ گیا - چنانچہ ابخرات کے ٹوٹے سورج سے علیحدہ ہوگئے - علیحدگی اختیار کرنے پر یہ پھیل گئے اور پھیلنے کی وجہ

سے سرد پڑنے لگے - چونکہ ان کی حرارت دفعتاً کم ہوئی اس لئے ان کے منجمد گرد کے خلک بادل بن گئے جس سے سیارچہ پیدا ہوگئے - سورج کے گرد چھوٹے چھوٹے اجسام فلکی کا جم غفیر جمع ہوگیا - سیارچہ ان بادلوں کے قریب ہوکر سورج کے گرد گھومنے لگے - سیارچوں نے رفتہ رفتہ گرد کو جذب کر لیا اور سیارہ بن گئے - اس عمل کا ایک نتیجہ یہ اور ہوا کہ سیارچوں کی چال بجائے بیضاوی ہونے کے قریب قریب مدور ہوگئی -

یہ نظریہ لاپلاس کے نظریہ کی نسبت واقعات سے زیادہ قریب ہے لیکن اس میں بھی اسقام پائے گئے -

مثلاً اس نظریہ کے مطابق سیارے ابتداء میں کم جسامت کے اور سرد تھے بعد میں بڑھے اور گرم ہوئے - یہ واقعات کے خلاف معلوم ہوا - چنانچہ جین اور جیفری نے

جین اور جیفری کا نظریہ

ایک تیسرا نظریہ پیش کیا جسے مد و جزری نظریہ کہنا چاہئے - مختصر طور پر اس نظریہ کا استدلال یوں ہے کہ ایک زمانہ تک بہت سے ستاروں کی مانند سورج بھی ایک تنہا ستارہ تھا جو فضاء عالم میں گردش کرتا تھا - اتفاقاً ایک مرتبہ اس کا گذر ایک ایسے ستارہ کے قرب سے ہوا جو جسامت میں اس سے کہیں زیادہ تھا - قدرت کا قانون ہے کہ جب دو جسم قریب ہوتے ہیں تو ایک دوسرے پر کشش کرتے ہیں - اسی کشش کا نام ثقل ہے - اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ ان اجسام کے اجزاء ایک دوسرے کی طرف کھنچنے لگتے ہیں اور جسم کشش کی وجہ سے لم چھوٹے ہوجاتے ہیں - اس عمل کی مثال چاند اور زمین کے تعلقات میں ملتی ہے - چاند کی کشش سے زمین کا پانی کھنچتا ہے اور اسی کھنچاو کی وجہ سے سمندر میں مد و جزر یا جوار بھاٹا آتا ہے - جب اس بڑے ستارہ کی قربت ہوئی تو سورج میں مد و جزر پیدا ہوا - وجہ

یہ تھی کہ سورج ایک تپتا ہوا مشتعل جسم ھے جس کی سطح بھاپ کی حالت میں ھے - ستارہ کی کشش نے جب بھاپ کو اپنی جانب کھینچا تو سورج کے دونوں جانب بھاپ کی دو لویں نکل آئیں پھر یہ بڑھتی گئیں اور کشش کی وجہ سے ایک طرف مڑ گئیں - بالاخر ایک ھی جانب سے سورج کے گرد گھومنے لگیں - بڑا ستارہ تو اپنی راہ لگا لیکن چونکہ لویں مرکز سے دور تھیں اس لئے ان کی حرارت میں کمی ھوئی اور ان میں سیّالی حالت پیدا ھوئی - اب یہ سیالی اجسام سورج سے علیحدہ ھوگئے اور اس طرح سیاروں کی پیدائش ھوئی -

اسی زمانہ میں جب کہ سیّارے بن رھے تھے سورج کی قربت نے سیاروں میں مد و جزری کیفیت پیدا کی اور سیاروں کے لواحقین یعنی چاند پیدا ھوگئے - اس طرح نظام شمسی کی تکمیل ھوئی - سورج کی بھاپ سے اِدھر تو سیارہ اور ان کے لواحقین کی پیدائش ھوئی اُدھر کچھ بھاپ سورج کے گرد فضاء میں رہ گئی جس نے سیاروں کی چال میں رکاوٹ پیدا کی اور اس طرح ان کے خطوط گردش بجائے بیضاوی ھونے کے تقریباً مدور ھوگئے - اخیر میں باقی ماندہ بھاپ یا تو پھر سورج میں یا سیاروں میں داخل ھوگئی اور کچھ فضا میں رم گئی (یعنی ساری ھوگئی) -

اس طرح تیرہ ھزار سے آسی ھزار پدم سال کا عرصہ ھوا کہ ھمارا سورج جو کسی غیر متعین زمانہ سے یکہ و تنہا آسمان کی بادیہ پیمائی میں سر گرم تھا آخرکار اجسام فلکی کے ایک باوقار خاندان کا رئیس اور بزرگ بنا - اس خاندان کی تکمیل میں قریباً سات ارب برس کا عرصہ صرف ھوا - ابتداء میں اِس کا ھر رکن سورج کی مانند بھاپ کی حالت میں تھا مگر رفتہ رفتہ ان کی حالت میں تبدیلی ھوئی -

نظام شمسی میں صرف کرہ زمین کو یہ فخر نصیب ہوا کہ اشرف المخلوقات یعنی حضرت انسان کا مسکن بنے - مگر اس کرہ کی ابتدائی حالت ایسی نہیں تھی کہ انسان کا گذارہ ہو سکتا - ہزاروں بلکہ لاکھوں برس کے تغیرات کے بعد یہ صورت رونما ہوئی - اِن تغیرات کی تاریخ دلچسپی سے خالی نہیں -

زمین کا ٹھوس ہونا

اس تاریخ کا پہلا دور مقابلتاً کم عرصہ میں ختم ہوا - پہلے پانچ ہزار برس میں بھاپ کا کرہ سیالی حالت پر پہونچا اور اس کے دس ہزار برس بعد ٹھوس ہونے لگا - اس عمل کی اصل وجہہ یہ تھی کہ کرہ زمین کی سطح سے حرارت خارج ہوتی گئی - علم‌الطبیعات کا یہ ایک مسلمہ کلیہ ہے کہ نظام عالم کی ہر شے تغیر پذیر ہے - اگر چیزوں کا طبیعی تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز کا جوہر اصلی ' متحرک مادہ ہے - مادہ وہ شے ہے جس سے حرکت لاحق اور واصل ہے اور حرکت وہ ہے جو مادہ کو مختلف صورتیں بخشتی ہے - حرارت ' آواز ' روشنی ' بجلی ' مقناطیس وغیرہ قوتیں اسی حرکت کی مختلف شکلیں ہیں جو ایک ذات ہونے کی وجہہ سے ایک شکل سے دوسري شکل میں بدل جاتی ہیں - مادہ حرکت کا محل ظہور ہے اور حرکت کے ذریعہ کثرت کا اظہار وقوع میں آتا ہے - بلکہ کہنا یہ چاہئے کہ در اصل مادہ اور حرکت ایک ہیں جنہیں سمجھنے کی آسانی کیٔ خاطر دو نام دے دئے ہیں - چونکہ حرکت سے مفہوم ہے جگہ یا حالت کی تبدیلی کا اس لئے دنیا کی ہر چیز کا جوہر اصلی متحرک مادہ ہے - اس لئے قدرتی طور پر اسکا تغیر پذیر ہونا لازمی ہے - یہ تغیر طرح طرح کی صورتیں اختیار کرتا ہے - یہی وجہہ ہے کہ ہر مادی شے کی حرکت و قوت بدلتی رہتی ہے - گرم چیز سے حرارت کا ازالہ ہوتا ہے - ٹھلتی چیزیں

اس گرمی کو جذب کر لیتی ھیں - ھمارے عالم کی فضاء حرارت کی سب سے زبردست جاذب ھے - اور اس کے آغوش میں بے چین حرکت کے ھنگامے اُس وقت تک محو خواب رھتے ھیں جب تک کہ قیامت خیز شورش اُنھیں دوبارہ جگا نہ دے -

ان ھمہ گیر اصولوں کے تحت ھی میں کرہ زمین اپنی ابتدائی حالت کو چھوڑتا ھے - سورج سے علیحدہ ھوتے وقت اس کی حرارت ۱۲۰۰ درجہ سے ۱۴۰۰ درجہ کی تھی - حرارت کے اخراج کی بدولت سیالی حالت ھوئی اور پھر جمود شروع ھوا - منجمد مادہ جس کی کثافت سیال مادہ سے زیادہ ھوتی ھے سطح پر جمنے لگا- لیکن اس حالت میں قرار و ثبات غیر ممکن ھے اس لئے سطح کا ٹھوس مادہ ٹوٹ کر اندر کی جانب گرتا ھے اور رقیق مادہ میں ڈوب جاتا ھے - یہ عمل عرصہ تک جاری رھتا ھے یہاں تک کہ رقیق مادہ کی حرارت ٹھوس مادہ کو سیال بنانے میں صرف ھو جاتی ھے اور اس میں پگھلانے کی قوت باقی نہیں رھتی - نتیجہ یہ ھوتا ھے کہ مرکز پر ٹھوس مادہ کا اجتماع ھوکر چھوٹے کی شکل کا گولہ بن جاتا ھے -

خول کا بننا

اب ایک دوسرا عمل شروع ھوتا ھے - جوں جوں منجمد مادہ اندر کی جانب جمع ھوتا ھے اس پر دباؤ بڑھتا ھے اور اس کی حرارت میں اضافہ ھوتا ھے - حرارت بڑھتے بڑھتے اس درجہ پر پہونچ جاتی ھے کہ اس گولہ کا جمود جاتا رھتا ھے - اب وہ نہ سیال ھی کہا جاسکتا ھے نہ منجمد بلکہ اُس میں دونوں کی خصوصیات آجاتی ھیں - کرہ ارض کے مرکزی گولہ کی ساخت کے بارہ میں علماء کی رائے یہ ھے کہ وہ زیادہ تر لوھے کا بنا ھوا ھے - اس گولہ کی موٹائی ۳۵۰۰ کلو میٹر ھے اور اضافی کثافت ۱۱ یا ۱۲ ھے -

لوہے کے نیم رقیق گولہ کے چاروں طرف پتھریلی چٹانوں کا نہایت موٹا خول ہے - خول ۲۹۰۰ کلومیٹر موٹا ہے - اور اس کی اضافی کثافت کم سے کم ۳ء۴ اور زیادہ سے زیادہ ۵ء۵ ہے - خول کی چٹانوں کی کیمیائی ترکیب سجی کی مانند یعنی غیر تیزابی ہے - اندرونی گولہ اور اس کے خول کی حرارت ان وجوہ سے جن کا اوپر ذکر ہوا اُتنی ہی ہے جتنی کہ کرہ ارض کی حرارت اس کی ابتداء کے وقت تھی - یعنی ۱۲۰۰ درجہ سے ۱۴۰۰ درجہ تک - اس خول کے اوپر ایک غلاف ہے جس کی موٹائی کم از کم دس میل اور زیادہ سے زیادہ سو میل ہے - اس غلاف کی تہ پر پگھلی ہوئی آتشیں چٹانیں ہیں اور ان کے اوپر دباو سے بنی ہوئی پرتیلی چٹانوں کے طبق ہیں - ان چٹانوں کی اضافی کثافت ۲ سے ۳ تک ہے اور ان کی کیمیائی ترکیب تیزابی ہے -

اوپر کے غلاف کی ساخت کا زمانہ قریب ایک ارب تیس کروڑ سال کا ہے - ابتداء میں زمین کا حجم بڑا تھا، حرارت کی زیادتی تھی اور چونکہ ابھی چاند زمین سے علیحدہ نہیں ہوا تھا اس لئے زمین میں مادہ بھی زیادہ تھا - زمین اپنے محور کے گرد چار گھنٹہ میں گردش کرتی تھی - سورج کی کشش کے زور سے ابخراتی زمین پر زبردست مدو جزر پیدا ہوا جس کا نتیجہ آخیر میں یہ ہوا کہ زمین کا ایک حصہ علیحدہ ہوکر چاند بن گیا - اس کے بعد وہ حالتیں نمودار ہوئیں جن کا تذکرہ ہو چکا ہے - اوپر کا غلاف بننے کے بعد زمین کی گردش کی رفتار پہلے کی نسبت دھیمی پڑگئی - وہ بیس گھنٹہ میں محور کا پھیرا ختم کرنے لگی - جب اس کا مادہ اور سرد ہوا اور اس کی کثافت بڑھی تو اس کام میں چوبیس گھنٹہ لگنے لگے - چنانچہ آج کل ایک دن اور رات چوبیس گھنٹہ کے وقفے کا نام ہے -

غلاف زمین

زمین کے سرد ہونے کا دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ اوپر کے غلاف اور خول کی حرارت میں بہت فرق پیدا ہوگیا - غلاف سے جو حرارت خارج ہوتی تھی وہ مقدار میں سورج کی اُس گرمی سے کہیں زیادہ تھی جسے زمین جذب کرتی تھی - آہستہ آہستہ غلاف کی اپنی حرارت بالکل ختم ہوگئی اور صفر درجہ پر پہونچ گئی لیکن اب سورج کی حرارت کی وجہ سے اس کی مقدار ۷ درجہ ہے - مگر غلاف کے نیچے صرف ۲۰۰ میل کی دوری پر حرارت ۱۰۰۰ درجہ ہے اور چار سو میل پر ۱۲۰۰ سے ۱۴۰۰ درجہ -

غلاف کی حرارت میں کمی ہونے کی وجہ سے اس کے حجم میں بھی کمی آئی - اور جس طرح تپا ہوا شیشہ دفعتاً سرد ہونے پر زور سے چٹختا ہے اُسی طرح یہ غلاف بھی چٹخنے لگا - چٹخنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ سطح میں بڑے بڑے غار پیدا ہوگئے - کہیں کہیں سطح اونچی اُٹھ گئی کہیں کہیں نیچے بیٹھ گئی - بیچ میں درازیں ہو گئیں اور ان درازوں میں سے اندر کا سیال مادہ اوپر آ گیا - یہ عمل بھی عرصہ تک جاری رہا یہاں تک کہ غلاف میں بالکل سرد ہو جانے کے بعد سکڑنے کی گنجائش نہیں رہی -

غلاف کی توڑ پھوڑ کا نتیجہ یہ ہوا کہ براعظموں کے میدان اور پہاڑ اور سمندر کی گہرائیاں سطح زمین پر تیار ہوگئیں - براعظموں کی ابتداء کے بارے میں علماء کی اب تک یہ رائے تھی کہ جس زمانہ میں زمین کا غلاف ٹھوس ہوا ، اندرونی گولہ اور خول کا حجم کم ہوا ، اور بیرونی غلاف اور اندرونی کرہ میں خلا ہونے کی وجہہ سے غلاف چٹخا تو اس کی شکل میں تبدیلی واقع ہوئی - ابھی تک تو غلاف مدور تھا لیکن اب

بر و بحر کی تشکیل

چٹخنے کے بعد چوگوشہ ہوگیا اور اس کی چاروں سطحوں پر چار براعظم بن گئے جو ایک دوسرے سے برابر فاصلہ پر واقع تھے - لیکن اس نظریہ میں خامیاں معلوم ہوئیں اور اب اس کو چھوڑ دیا گیا ہے -

اب خیال ہے کہ جس وقت زمین کے غلاف کی اوپر کی تہیں سرد پڑیں تو ان میں زبردست تناؤ پیدا ہوا - حتی کہ اُن میں پھٹ کر دراڑیں بن گئیں - پھٹتی ہوئی سطح کی صورت ایسی تھی جیسی گرمیوں میں دریا کے کنارہ پھٹتی ہوئی زمین کی ہوتی ہے - ایک ایک حصہ کثیر اضلاع کی ایک شکل بن گیا اور دوسرے حصوں کے درمیان غار پیدا ہو گئے - ان حصوں کی سطح اندرونی مادہ کے سمٹنے کی وجہہ سے کمان کی شکل ہوگئی یعنی بیچ میں سے اونچی اور کناروں پر نیچی - بیچ کے حصوں کے اُٹھنے کا یہ نتیجہ ہوا کہ اندرونی نیم سیال مادہ یہاں جمع ہو گیا - اس طور پر زمین کا غلاف جو ابتداء میں ہموار تھا اب سلوٹ دار بن گیا اور سلوٹوں کی وجہہ سے زمین پر نشیب و فراز پیدا ہو گئے -

یہاں سے زمین کی تاریخ کا تیسرا دوْر شروع ہوتا ہے - آج کل زمین کا کرہ تین کروں پر مشتمل ہے - (۱) خاکی کرہ جس کی ساخت اور ابتداء کا ذکر اوپر ہوچکا بیچ میں واقع ہے - یہ کرہ سیال دھاتوں کے آتشیں گولے ' چٹانوں کے خول اور سرد غلاف کا بنا ہوا ہے - (۲) اس کے گرد آبی کرہ ہے یعنی سطح زمین کا بہت بڑا حصہ سمندروں سے گھرا ہے - (۳) سمندر اور خشکی کے اوپر ہوائی کرہ ہے جو میلوں تک زمین کے گرد پھیلا ہوا ہے - سوال یہ ہے کہ آبی اور ہوائی کروں کی ابتداء کب اور کیوں کر ہوئی -

آبی کرہ

سمندروں کا پانی اتھاہ اور اچھور معلوم ہوتا ہے اور دن پر دن بڑھتا ہی جاتا ہے - یہ تمام پانی کہاں سے آیا ؟ - صحیح اور یقینی جواب تو موجودہ حالت میں ممکن نہیں لیکن اغلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ زمین کے سیال مادہ میں ابتداء ہی سے پانی موجود تھا اور ظاہر ہے کہ وہ ابخراتی حالت میں تھا - جب پگھلی ہوئی چٹانیں غلاف کے پھٹنے کی وجہہ سے اوپر آئیں تو اُن کے ساتھ پانی کی بھاپ نکلی اور سطح زمین پر پہونچ کر حرارت کی کمی سے سیال ہو گئی - اب بھی آتش فشاں پہاڑوں میں سے راکھ اور پگھلی ہوئی چٹانوں کے ہمراہ بھاپ کے فوارے نکلتے ہوئے نظر آتے ہیں جو اس بات کی دلیل ہیں کہ ایک زمانہ بعید میں ایسے ہی عمل نے سطح زمین کے نشیبوں کو پانی سے لبریز کر دیا ہوگا - جوں جوں زمانہ گذرتا گیا سطح کے پانی کی مقدار میں اضافہ ہوتا گیا - ریاضی دانوں کا اندازہ ہے کہ پہلے سمندر کو نمودار ہوئے قریب ایک ارب سال ہوئے -

ہوائی کرہ

بر و بحر کے گرد ہوا کا حلقہ ہے - اس ہوا کی ترکیب یوں ہے کہ اس میں ۲۱ فیصدی آکسیجن اور قریب ۷۹ فیصدی نائٹروجن ہے - اُن کے علاوہ نہایت قلیل مقدار میں اور گیسیں ہیں مثلاً آرگن ، ہیلیم ، انیون وغیرہ - ہوا میں کاربن ڈائی آکسائڈ اور پانی کے ابخرے بھی ملے ہوئے ہیں - ابتدائی کرہ ہوائی میں آکسیجن کم تھی اور کاربن‌ڈائی آکسائڈ زیادہ - جس زمانہ میں سمندر کی تشکیل ہوئی ، اُسی وقت نباتات کی پیدائش ہوئی اور غالباً اُسی زمانہ میں حیوانات بھی پیدا ہوئے - یہ اس نوع کے تھے کہ بلا آکسیجن کے زندہ رہ سکتے تھے - نباتات نے کرہ ہوائی کی کاربن ڈائی آکسائڈ کو جذب کرنا

شروع کیا اور آکسیجن کو آزاد کیا اور آھستہ آھستہ ھوا کی موجودہ ترکیب قائم ہو گئی -

آبی اور ھوائی کروں کے ابتدائی زمانہ میں زمین کی جغرافیائی شکل زمانۂ حال کی زمین سے بہت مختلف تھی - اس زمانہ میں زمین کی شکل ایک مدور جسم کی ہے جو دوسروں پر دبی ہوئی ہے - اگر زمین کے مرکز سے قطب تک ایک نیم قطر کھینچیں اور دوسرا خط استوا تک تو پہلے کی لمبائی دوسرے سے تیرہ میل کم ہوتی ہے - اس کی وجہہ یہ ہے کہ زمین کی محوری گردش کی وجہہ سے قطبوں پر زمین دب گئی ہے اور استوا کے قریب اُبھر آئی ہے -

سطح زمین کی صورت

زمین کی سطح کے معائنہ سے چند خصوصیات نظر آتی ھیں - ایک تو یہ کہ زمین کا ۲۹ فیصدی حصہ خشک ہے اور اس کی اوسط اونچائی سمندر کی سطح سے ۲۲۵۰ فیٹ ہے - خشک حصہ براعظموں کی سطح مرتفع پر مشتمل ہے جس پر پہاڑ واقع ھیں - پہاڑوں کے سلسلہ کئی قسم کی چٹانوں سے بنے ھیں - ان کی تہ پر تو آتشیں چٹانیں ھیں جو غلاف کے پھٹتے وقت خول کے سیال مادہ کے گھس آنے کی وجہہ سے قائم ہوئیں - ان کے اوپر پرت دار چٹانوں کی تہیں ھیں - پہاڑی خطّوں کا جائے وقوع براعظموں کی سطح مرتفع ہے - براعظموں کی بنیاد جس سر زمین پر ہے اُسے ڈھال (shield) کہتے ھیں اور پہاڑی خطوں سے اس میں یہ فرق ہے کہ اس میں پرتیں نہیں ھیں - ان بنیادی ڈھالوں کو غلاف کے اصلی حصے سمجھنا چاھئے جو نہایت مضبوط اور سخت ھیں لیکن جن کی اونچائی زیادہ نہیں ہے - یہاں تک کہ بعض جگہوں میں وہ اُتھلے سمندروں سے ڈھکے ہوئے ھیں -

براعظموں سے لگے ہوئے وہ خطے ہیں جو ۶۰۰۰ فیٹ کی گہرائی تک سمندروں کے کنارے کنارے چلے گئے ہیں - یہ خطے کبھی پانی کے نیچے ہوجاتے ہیں کبھی پانی کے اوپر - اس خطے کو براعظمی کنارہ کہنا بیجا نہ ہوگا - براعظمی کنارہ پر کیچڑ ' ریت ' بجری ' گھونگے اور مونگے جمع ہوگئے ہیں -

سمندر کی تلہٹی کی اوسط گہرائی ۱۲۵۰۰ فیٹ ہے - جس کے معنی یہ ہیں کہ معمولی طور پر سمندر کی گہرائی براعظموں کی اونچائی سے چھ گنی ہے - بعض جگہوں پر سمندر ۳۰۰۰۰ فیٹ سے بھی زیادہ گہرا چلا گیا ہے - تلہٹی پر ملائم دلدل ہے جو نباتاتی اور حیوانی مادے سے بنی ہے - دلدل کے نیچے کیا ہے ابھی تک دریافت نہیں ہو سکا ہے - غالباً آتشیں چٹانیں ہیں جن کی ترکیب بحری جزیروں سے ملتی جلتی ہے - سمندر کی تلہٹی براعظمی سطح سے کہیں زیادہ سرد ہے اور اس کی حرارت میں کمی بیشی نہیں ہوتی ہے - تلہٹی کی چٹانیں سجی جیسے مادہ سے بنی ہیں - یہ براعظمی چٹانوں سے زیادہ کثیف اور مضبوط ہیں -

زمین کی موجودہ تشکیل سے ہم اس قدر آشنا ہو گئے ہیں کہ اس کی خصوصیات ہمیں متحیر نہیں کرتیں - مگر واقعہ یہ ہے کہ سطح زمین کی موجودہ تقسیم تعجب انگیز ہے - اس پر پانچ سطح مرتفع ہیں یعنی یوریشیا ' افریقہ ' شمالی امریکہ ' جنوبی امریکہ ' اور جنوبی قطبی خطہ - اور پانچ ہی نشیبی حصہ ہیں یعنی بحرالکاہل ' شمالی اوقیانوس ' جنوبی اوقیانوس ' بحرالہند ' میڈیٹرے نین اور بحر قطب شمالی - براعظموں میں سے تین تکونی شکل کے ہیں یعنی شمالی اور جنوبی امریکہ اور افریقہ - تینوں مثلثوں کے قاعدے شمال میں ہیں اور نوکیں جنوب میں - یوریشیا بھی قریب قریب تکونی شکل کا ہے - اس کی شمالی حد ستروہیں

عرض البلد کے متوازی چلی گئی ہے ' دوسری یعنی مغربی حد عرب ہندوستان اور ملایا جزیرہ نما میں سے گذرتی ہے اور تیسری یا مشرقی بحرالکاہل کے مغربی کنارہ سے ملی ہے - اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ براعظموں کے شمالی حدود مشرق سے مغرب کی جانب قائم ہوئے ہیں - اور دوسرے حدود خط استوا یا اس کے متوازی خطوط میں سے تھوڑے ہوکر گذرتے ہیں - براعظموں میں ہی یہ خصوصیت نہیں ہے بلکہ ملکوں کی زمینوں میں بھی ایسی ہی صورت نظر آتی ہے - مثلاً ہندوستان اور گرین لینڈ میں - گو اسٹریلیا اور جنوبی قطبی خطہ کی تشکیل مختلف ہے -

بڑی اقالیم کی موجودہ تشکیل سے یہ خیال قدرتی طور پر پیدا ہوتا ہے کہ بر و بحر کی تقسیم محض اتفاقیہ نہیں ہے بلکہ کسی قاعدہ کے بموجب واقع ہوئی ہے - اگر کسی زبردست قوت کا عمل نہ ہوتا تو کیا وجہ تھی کہ زمین بر اور بحر میں منقسم ہوتی اور بحر تمام غلاف زمین کو نہ ڈھک لیتا - سمندروں کی گہرائی میں یکسانیت کا نہ ہونا اور پانچوں براعظموں کا علیحدہ علیحدہ ہونا بھی کم تعجب کی بات نہیں ہے - براعظم کیوں ملکر ایک خشک خطہ نہیں بن گیا جس کے چاروں طرف پانی ہوتا ' کیوں نشیب و فراز کی تقسیم میں تقابل اور توازن ہے اور کیوں ایک جانب جنوبی نصف کرۂ زمین پر پانی کا تسلط ہے اور کیوں شمالی نصف پر خشکی کا - یہ سب سوال ایک ہی جواب کی جانب اشارہ کرتے ہیں - لیکن صحیح جواب تک پہونچنے میں سائنس ابھی قاصر ہے - پھر بھی جو نظریے ان گتھیوں کو سلجھانے کے لئے پیش کئے جاتے ہیں دلچسپی سے خالی نہیں ہیں اور وہ یہاں درج کئے جاتے ہیں -

آج کل علم‌الارض کے جاننے والوں میں زیادہ تر اس امر پر اتفاق ہے کہ بر و بحر کی موجودہ تقسیم دائمی نہیں ہے - اس میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں - ایک زمانہ میں جو خشکی کے بڑے بڑے حصے تھے آج اُن پر سمندر موجزن ہے لیکن اس کا کوئی ثبوت نہیں ملا ہے کہ سمندر کی تلہٹی کے کوئی حصے براعظم بن گئے ہوں - یہ معلوم ہوتا ہے کہ سمندر کے نشیب ابتداء سے قائم ہیں اور تغیر پذیر نہیں ہیں - اس کے ثبوت میں کئی واقعات بتائے جاسکتے ہیں - مثلاً یہ معلوم ہے کہ سمندر کی تلہٹی کی دلدل کی ترکیب کیا ہے - سطح زمین پر ابھی تک کوئی ایسی چٹان نہیں دریافت ہوئی ہے جس کی ساخت اس دلدل سے ہوئی ہو - اس سے نتیجہ یہ ہی نکلتا ہے کہ جو زمین سمندر کے نیچے تھی وہ کبھی اُبھر کر پانی کے اوپر نہیں آئی -

بر و بحر کی موجودہ تقسیم

سطح زمین کی تقسیم کے تغیر و تبدل کا سبب خشکی کی تبدیلیوں سے وابستہ معلوم ہوتا ہے - اس لئے اس بات کے جاننے کی ضرورت ہے کہ براعظموں کی ابتداء اور نشو و نما کیسے ہوئی - اس کے متعلق جو نظریہ گذشتہ دس بیس سالوں میں سائنس دانوں نے دریافت کیا ہے وہ نہایت حیرت انگیز ہے - اس نظریہ کے مطابق براعظمی زمین افقی سمت میں غیر مستقل ہے - چونکہ براعظم غلاف زمین کا ایک حصہ ہے اور غلاف خول کے نیم سیال مادہ پر تیرتا ہے اس لئے براعظم ادھر اُدھر حرکت کرتے ہیں - ابتداء میں خشکی کا کل حصہ ملا ہوا تھا لیکن جب غلاف زمین پھٹا تو پھٹے ہوئے ٹکڑے ایک دوسرے سے جدا ہو گئے - چنانچہ یورپ اور افریقہ کا مغربی کنارہ امریکہ کے مشرقی کنارہ سے ایسا ملتا ہے کہ اگر دونوں براعظموں کو ایک جا کیا جائے تو دونوں ایک دوسرے میں بیٹھ جائیں - اسی طرح

براعظموں کی افقی حرکت

اسٹریلیا بحرالہند میں کھپ جاتا ہے اور دیگر براعظموں کی بھی یہی صورت معلوم ہوتی ہے -

براعظموں کی افقی حرکت کے متعلق جو باتیں پایۂ ثبوت کو پہونچ گئی ہیں وہ ذیل میں درج ہیں :—

(۱) سطح زمین کے نحیف منطقے

یہ منطقے زمین کے وہ حصے ہیں جہاں غلاف کمزور اور غیر مستقل ہے - ان حصوں میں آتش فشاں پہاڑ واقع ہیں اور یہاں زلزلوں کا دور دورہ ہے - آتش فشاں پہاڑ اصل میں اندرونی گرم اور سیال مادے کے سطح پر نکلنے کے دھانے ہیں - یہ دھانے اُن مقامات پر واقع ہیں جہاں زمین کا غلاف کمزور ہے اور چٹخ رہا ہے - جب اس میں درار پیدا ہوتی ہے تو نیچے کا سیالی مادہ زور سے اوپر آتا ہے اور اس کے ساتھ راکھ اور بھاپ نکلتی ہے - اسی طرح زلزلے بھی اس خطے میں پیدا ہوتے رہتے ہیں - کیونکہ چٹانوں کے چٹخنے سے ایک تلاطم سا مچ جاتا ہے اور حرکت کی لہریں جن کو زلزلہ کہتے ہیں چاروں طرف پھیلتی ہیں - یہ خطے بر و بحر کے حاشیوں پر واقع ہیں - مثلاً بحرالکاہل کے حاشیوں پر ایک نحیف منطقہ ہے اور دوسرا میڈیٹرےنین سمندر اور آلپ اور ہمالیہ پہاڑوں میں سے گذرتا ہے - بحری جزائر مثلاً ہوائی ' آئس لینڈ اور قطب جنوبی کے گرد بھی ایسے خطے موجود ہیں -

یہ نحیف منطقے جو زمین کی حرکت افقی کے مظہر ہیں ' زمین کی اندرونی حرارت کی تدریجی کمی کے باعث معرض ظہور میں آئے ہیں - لیکن اس کا تذکرہ اوپر ہوچکا ہے اس لئے اس کے دوہرانے کی ضرورت نہیں ہے -

(۲) اصول معاوضہ

سطح زمین کے نشیب و فراز میں توازن ہے - باوجود اس امر کے کہ پہاڑوں میں مادہ کی مقدار زیادہ معلوم ہوتی ہے، اصلیت یہ ہے کہ سمندر کی تلہٹی کا مادہ زیادہ کثیف ہے - مشاہدات کی بناء پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ زمین کے غلاف کی چٹانوں کی طاقت سطح پر کم ہے اور جوں جوں اندر جاتے جائیں بڑھتی جاتی ہے اور غالباً ۱۰۰ کلومیٹر کی گہرائی پر پہونچ کر طاقت پھر گھٹنے لگتی ہے - یہاں تک کہ ۲۰۰ کلومیٹر کی گہرائی پر طاقت خاصی کم ہوجاتی ہے اور ۴۰۰ کلومیٹر پر بالکل مفقود ہوجاتی ہے - ان واقعات سے توازن کے اسباب پر روشنی پڑتی ہے - اور یہ عقدہ کھل جاتا ہے کہ کیوں غلاف زمین کے اُبھلنے یا دبنے کا اثر نظر نہیں آتا - مثلاً سمندر، میدان، وادی اور پہاڑ کہیں چلے جائیے کشش ثقل میں یکسانیت ملے گی اور مادہ کا اختصار اور ازدحام حرکت اور بیقراری پیدا نہیں کرتا - سطح زمین کے اضافی سکون کی وجہ یہی معاوضی اصول یا اصول توازن ہے جس کے مطابق نشیب و فراز کے مادے میں توازن قائم ہے -

(۳) سمندر کی گہرائی اور حجم کا تغیر

تحقیق سے معلوم ہوا ہے کہ زمین پر پانی کی مقدار بڑھتی جاتی ہے - یہ پانی سیال چٹانوں میں سے نکلتا ہے اور آتش فشاں پہاڑوں کے ذریعہ سطح پر آتا ہے - اگر کل پانی زمین پر پھیلا دیا جائے تو اس کی اوسط گہرائی دو میل سے زاید نہیں ہوگی - ظاہر ہے کہ جس کرہ کا قطر آٹھ ہزار میل ہو اُس پر دو میل پانی ایک باریک جھلی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا - لیکن یہ پانی زمین پر یکساں پھیلا ہوا نہیں ہے اور واقعہ یہ ہے کہ نہایت وسیع نشیبوں میں جنہیں سمندر کہتے ہیں جمع ہے - ان سمندروں کی گہرائی زمین کی گردش کے ساتھ گھٹتی بڑھتی رہتی ہے - ابتداء

میں تو نشیب غلاف کی توت پھوٹ سے پیدا ہوے لیکن چونکہ زمین ایک کرہ ہے جو اپنے محور کے گرد گھومتی ہے اس لئے اس گردش کا اُس کی تشکیل پر اثر پڑتا ہے - ابتداء میں گردش کی رفتار زیادہ تھی اور اس لئے خط استواء پر زمین اُبھری ہوئی تھی - جوں جوں رفتار دھیمی ہوتی گئی اُبھار کم ہوتا گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پانی استوائی خطوں سے بہ کر قطبی خطوں میں چلا گیا اور سمندر کی گہرائی اور پانی کی مقدار میں تغیرات پیدا ہوے -

یہاں تک تاریخ زمین کے دو بابوں کا بیان ہوا - پہلا باب زمین کے سورج سے علیحدہ ہونے سے شروع ہوتا ہے- دوسرا ہوائی اور آبی کرہ کی تکمیل پر ختم ہوتا ہے - یہاں سے تیسرا باب چلتا ہے - ہوا اور پانی زمین کی سطح پر نئے طرز کی تبدیلیاں پیدا کرتے ہیں جو زمین کو انسان کے رہنے کے قابل بناتی ہیں - کرہ زمین جو ہر مادی شے کی طرح تغیر پذیر ہے تین زبردست قوتوں کے زیر عمل بدلتا رہتا ہے - اول حرارت کی تدریجی کمی ہے جو کرہ کے حجم کو گھٹاتی ہے اور سطح کے غلاف میں افقی حرکتیں پیدا کرتی ہے جس کا نتیجہ پہاڑوں اور سمندروں کے نشیب و فراز میں نظر آتا ہے - دوسرا آتش فشانی عمل ہے جس کا گہرا تعلق پہلی قوت سے ہے اور جس کی وجہہ سے زلزلے آتے ہیں- اندرونی سیال مادہ بھاپ کو اوپر لاتا ہے اور سطح زمین کو ہوا اور پانی کی چادروں سے ڈھانپ دیتا ہے - تیسرا عمل ہوا اور پانی کی حرکتوں سے تعلق رکھتا ہے - زمین کی تاریخ کا تیسرا باب زیادہ تر انہیں دو کارکنوں کی تخلیقی اور تخریبی کارروائیوں کا تذکرہ ہے -

ہوا اور پانی کا زمین پر اثر

حالانکہ ہوائی اور آبی کرہ کی حیثیت ایک باریک جھلی سے زیادہ نہیں ہے لیکن انسان کے نقطہ نظر سے اس کی اہمیت زبردست ہے

وجہ یہ ہے کہ زمین کا غلاف جو آتشین چٹانوں سے بنا ہوا ہے اِنہیں کروں کے زیر اثر اس قابل ہوتا ہے کہ زندگی کے پر اسرار ناٹک کا تماشا گاہ بنے - سخت اور کرخت آتشیں چٹانیں آب و باد کے ملائم اور نرم اثرات سے تربیت پذیر ہوتی ہیں اور زمین کا غلاف نرم اور نظر فروز مادے سے ڈھک جاتا ہے - امتداد زمانہ سے یہ مادہ پرت دار چٹانوں میں تبدیل ہوجاتا ہے ' اوپر کی پرتوں کا دباؤ ' اندرونی حرارت ' زمین کے حجم کے تبدیلیاں ' اس کی محوری گردش ' سورج کی تمازت وغیرہ ایسے اسباب ہیں جو پرت دار چٹانوں کو متلاطم و تہ و بالا کرکے بر و بحر میں نت نئے کرشمہ پیدا کرتے ہیں -

ہوا اور پانی کی روانی کا دار و مدار سورج کی گرمی پر ہے - آتشیں چٹانوں کا غلاف ہوا اور پانی کی روانی سے رگڑ کھا کر گھستا ہے - کشش ثقل گھسے ہوئے ذرات کو اونچی جگہوں سے نیچے لیجاتی ہے - اس طریقہ سے مرتفع سطحیں ہموار اور نشیبی خطے بھرنے لگتے ہیں - غلاف زمین کی ناہمواریاں برابری کی جانب مائل ہوتی ہیں - اس عمل کی کئی صورتیں ہیں - ایک تو طبیعی کارروائی ہے - چٹان سورج کی حرارت سے گرم ہوتی ہے - پانی اُسے ٹھنڈا کرتا ہے اور گرمی سردي کے اثر سے چٹان چٹخ جاتی ہے - چٹخی ہوئی چٹان کی درزوں میں پانی بیٹھ جاتا ہے اور سردي سے منجمد ہوکر درزوں کو بڑھا دیتا ہے - اس طرح چٹانوں کی چوٹیوں اور ڈھلوانوں پر سنگریزے جمع ہوجاتے ہیں - طبیعی کارروائي کے ساتھ ساتھ کیمیاوي عمل بھی جاری رہتا ہے - آکسیجن ' پانی اور کاربن ڈائی آکسائڈ جو ہوا میں ہمیشہ موجود ہیں چٹانوں کے معدني اجزاء سے مل کر اُن کی ترکیب بدلتے ہیں - نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ چٹان کا مربوط جسم چورا چورا ہونے لگتا ہے اور بجائے ایک ٹھوس جسم کے

ذروں کا انبار بن جاتا ہے - بعد میں جب زمین پر جاندار پیدا ہوجاتے ہیں تو وہ بھی طبیعی اور کیمیاوی کارروائیوں کے ساتھ اپنا عمل شروع کر دیتے ہیں اور چٹانوں کی توڑ پھوڑ میں حصہ لیتے ہیں -

ہوا چٹان کی ریت اور گرد کو اُڑاتی ہے - یہ گرد اور ریت گڑھوں کو پُر کرتی ہے اور ٹیلوں کو بناتی ہے - خشکی پر گرتی ہے تو وادیوں کی نرم زمینیں پیدا کرتی ہے ' سمندر پر گرتی ہے تو ایک زمانہ دراز کے لئے براعظمی مادے کی تخفیف کا باعث ہوتی ہے - پانی' بارش اور برف کی شکل میں زمین پر گرتا ہے اور ندی کلویں اور برفانی دریاؤں کی صورت میں زمین پر عمل پیرا ہوتا ہے - چٹانوں کی چوٹیوں اور ڈھلوانوں پر جو مادہ جمع ہوتا ہے اُسے بہاتا ہے اور سمندر کی جانب لے جاتا ہے - اس کی مستعدی اور کارگزاری کا اندازہ صرف ایک مثال سے ہوسکتا ہے - شمالی امریکہ کا ایک مسی سی پی دریا چوبیس گھنٹوں میں دس لاکھ ٹن کیچڑ اور تلچھٹ میکسیکو کی خلیج میں پہونچا دیتا ہے- اور حساب لگایا گیا ہے کہ ہر ۹۰۰۰ ہزار سال کے عرصہ میں شمالی امریکہ کی ایک فٹ زمین دریاؤں کے ذریعہ سمندر کے سپرد ہو جاتی ہے - جو پانی سطح پر بہنے کے بجائے زمین کے اندر جذب ہوجاتا ہے وہ اندرونی چٹانوں کو کھوکھلا کردیتا ہے - پتھروں کو مسام دار بنا دیتا ہے اور معدنی مادے کو تحلیل کرتا ہے - یہی پانی کنووں کے ذریعہ باہر آتا ہے اور سطح کے پانی کی قسمت میں شریک ہوتا ہے - برفانی دریا کی شکل میں پانی پہاڑوں کی شکل بدلنے کا کام کرتا ہے اور انہیں کاٹ اور چھیل کر ہموار کرنے کی کوشش میں لگا رہتا ہے -

غرض ہوا اور پانی کا تخریبی عمل ہی زمین کی کاٹ چھانٹ کا ایک زبردست سبب ہے جس کے ذریعہ تلچھٹی چٹانیں رونما ہوتی ہیں - لاکھوں برس کے عمل سے آتشیں چٹانوں کا غلاف ان

تلچھٹی چٹانوں کی نہایت موٹی موٹی تہوں سے ڈھک گیا - انہی کے امتحان سے ارضیات کے علم کی بنیاد پڑی اور ارتقاء کا عالمگیر نظریہ پایۂ ثبوت کو پہونچا - ان ہی چٹانوں میں زمین کی تاریخ کا سربستہ دفتر ہے ' انہیں میں زمین کی تدریجی ساخت کی تصدیق پنہاں ہے اور انہیں میں جانداروں کی ترقی کی قطعی اور ناقابل تردید شہادتیں پوشیدہ ہیں -

تلچھٹی چٹانوں کے طبق اور زمانے

دریافت اور تفتیش کے بعد اب یہ معلوم ہوگیا ہے کہ تلچھٹی چٹانوں کے پانچ طبق ہیں جو تاریخ زمین کو پانچ زمانوں میں تقسیم کرتے ہیں - پہلے طبق کو قدیمی طبق اور زمانہ کو قدیمی زمانہ کہنا چاہئے - اس کی ابتداء ۸ کروڑ سے ۸ ارب سال پہلے ہوئی اور ۲ کروڑ سال سے ۲ ارب سال تک اس کی مدت مانی جاتی ہے - اس زمانہ کی چٹانوں میں جانداروں کے نشان کم ہیں - متحجر نباتات اور حیوانات علقا ہیں - اس کے بعد دوسرا طبق ملتا ہے - اسے طبق اولین یا ابتدائی کہتے ہیں - اس کی ساخت کا زمانہ زمانہ ابتدائی یا اولین کہلاتا ہے - اس طبق میں متحجر آثار ملتے ہیں مگر بہت کم - غالباً اس زمانہ میں بغیر ہڈی کے جاندار پائے جاتے تھے جیسے لعاب دار مچھلیاں ' سبز کائی وغیرہ - اس کا زمانہ ۹ کروڑ سے ۹ ارب سال پیشتر ہے اور اس کی مدت قریب ۱ $\frac{1}{2}$ کروڑ سے ۱ $\frac{1}{2}$ ارب سال مانی جاتی ہے - اس کے بعد طبق دوئم آتا ہے جو زمانۂ دوئم میں تیار ہوا - اس طبق میں سات پرتیں ملتی ہیں - ہر پرت میں خاص طور کے متحجر نباتات اور حیوانات پائے جاتے ہیں - سب سے پرانے پرت میں بحری جانداروں کے نشان ہیں لیکن ریڑھ والے جاندار شاذ و نادر ہیں - سب سے نئے پرت میں بڑی ریڑھ والے جاندار متحجر شکل میں ملتے ہیں - اس

کا زمانہ ۳½ کروڑ سے ۳½ ارب سال پیشتر شروع ہوتا ہے اور ۱½ کروڑ سے ۱½ ارب سال پر ختم ہوتا ہے -

یہاں سے طبق سوئم کی پرتیں شروع ہوتی ہیں جو زمانہ سوئم میں تیار ہوئیں - اس طبق میں چار پرتیں ہیں - سب سے نیچی پرت میں دودھ پلانے والے جانوروں کی ہڈیاں ہیں' اس سے اوپر کے پرت میں پرندوں اور اور اوپر کے پرتوں میں رینگنے والے جانوروں کی - اس کے زمانہ کی حدود ۱½ کروڑ سے ۱½ ارب سال اور ۴۰ لاکھ سے ۴ کروڑ سال ہیں - اس کے بعد طبق چہارم آتا ہے جو سب سے قریب کے زمانہ میں یعنی زمانہ چہارم میں تیار ہوا - اس کی ابتداء ۴۰ لاکھ سے ۴ کروڑ سال پہلے ہوئی اور اس وقت زمین اسی دور میں ہے - اس طبق میں ۷ پرتیں پائی جاتی ہیں - نیچے کی تین پرتوں میں موجودہ جانوروں کی سب نسلیں ملتی ہیں - تیسری یا چوتھی پرت میں انسان نما حیوانوں کا خاندان پایا جاتا ہے - چوتھی پرت میں جس کی ساخت کو قریب چھ لاکھ برس گذرے ' انسان کا سب سے پہلا کاسہ سر ملا ہے ' جسے جاوا کے جزیرہ میں ترنل کے مقام پر ڈاکٹر دوبوا نے دریافت کیا - پانچ لاکھ سال گذرے کہ زمین کے زمانہ چہارم میں برفانی عصروں کی ابتداء ہوتی ہے جس کا آج سے پچیس ہزار سال پہلے خاتمہ ہوا - برفانی عصروں کے بعد حضرت انسان نے اپنے ماحول کو اس قابل پایا کہ تمدن کی پہلی سیڑھی پر قدم رکھا -

پانچ زمانوں میں بر و بحری تغیر

بر و بحر کی موجودہ تقسیم ملکوں اور سمندروں کا موجودہ متصل وقوع ان تبدیلیوں کا نتیجہ ہے جو ان پانچ زمانوں میں واقع ہوئیں - چونکہ انسان کا تعلق آخری زمانہ سے ہے اس لئے یہاں ان تبدیلیوں کا تذکرہ غیر مناسب نہ ہوگا جن کے ذریعہ سے زمین کے موجودہ نقشہ خط و خال مرتب ہوئے ہیں -

زمانہ اولیں کا خاتمہ زمین کے بڑے پرحوادث زمانوں میں سے ہے -
اس وقت اس کی بری سطح دو وسیع خطوں میں منقسم تھی - ان کے
چاروں طرف سمندر تھے اور بیچ میں کہیں کہیں بڑے جزائر تھے - شمالی
بری خطہ شمالی امریکہ اور گرین لینڈ اور برطانیہ سے مل کر بنا تھا - جنوبی
خطہ جنوبی امریکہ ' افریقہ ' ہندوستان اور آسٹریلیا سے - اسکینڈی نیویا
ایک بڑا جزیرہ تھا - ان دونوں خطوں کے درمیان ایک سمندر موجزن
تھا جسے تے تھس کا نام دیا گیا ہے - زمانہ دوئم کے دور میں ان
خطوں میں تغیرات واقع ہوے - سمندر نے جنوبی خطہ کے حصہ بخرہ
کرڈالے - چین ' برما ' ملاکا ' مشرقی مجمع الجزائر اور آسٹریلیا ایک حصہ
میں ہوگئے جسے اقلیم انگارہ کہتے ہیں - ہندوستان میڈاگاسکر
جنوبی افریقہ اور جنوبی امریکہ دوسرے میں اس کا نام اقلیم گونڈوانہ ہے -
وسط ایشیا کا ٹکڑا علیحدہ ہوگیا - زمانہ سوئم کی ابتداء تک تے تھس
نابود ہوچکا تھا اور اس کی جگہ میڈیٹرےنین ' کسپین اور کرےبین
بحیروں نے لے لی تھی - اقلیم گونڈوانہ میں خلیجوں کے ذریعہ تباہی
کے آثار نمایاں ہوگئے تھے - چنانچہ آگے چل کر ان خلیجوں نے ایک
طرف جنوبی اوقیانوس اور بحرالہند کی صورت اختیار کی اور دوسری
جانب برازل اور مراکش کے بیچ میں سمندر قائم کر دیا - زمانہ سوئم
کے ختم ہوتے ہوتے صورت اور بھی بدل گئی - شمالی امریکہ گرین لینڈ
اور برطانیہ ابھی تک ایک ہی براعظم کے حصہ تھے - جنوبی امریکہ افریقہ
سے ملا ہوا تھا لیکن افریقہ کے مشرقی کنارے جزیرہ لیموریا سے الگ
ہوگئے تھے - لیموریا میں ہندستان اور میڈاگاسکر شامل تھے - اقلیم انگارہ
بڑھ کر نہ صرف تمام ایشیا پر حاوی ہوگیا - بلکہ اسکینڈی نیویا سے بھی
مل گیا تھا - لیکن لیموریا اور انگارہ کے درمیان جہاں آج ہمالیہ کی بلند

چوٹیاں آسمان سے باتیں کرتی ہیں سمندر موجزن تھا - برما ' ملاکہ اور مجمع الجزائر ایک خشکی کے حصہ میں ملحق تھے - اور اسٹریلیا اور اس کے جزائر دوسرے میں - یورپ کا زیادہ حصہ پانی کے نیچے تھا - زمانہ چہارم کے اوائل میں امریکہ اور افریقہ ایک طرف ' میڈاگاسکر اور ہندوستان دوسری طرف علیحدہ ہوئے اور یوریشیا کے دو حصہ ہوگئے - روس اور سائبریا کے درمیان خلیج قائم ہوئی جہاں اب یورل کا پہاڑ ہے - اور اٹلی بلقان اور گریس ابھی پانی سے باہر نہ نکلے تھے - بر فانی عصر کے شروع ہوتے ہوتے براعظموں کی موجودہ تشکیل یعنی زمین کے نشیب و فراز تر و خشک خطے جن سے ہم واقف ہیں قائم ہوگئے - یہ عہد قریب پانچ لاکھ برس قائم رہا اور اس کے انقلابوں نے نقشہ پر اثر ڈالا - لیکن برفانی عصر کے تغیرات اس پیمانہ پر نہ تھے جو پہلے پانچ زمانوں میں ظہور پزیر ہوئے - برفانی عصر کی انتہا کے ساتھ زمین کی تاریخ کا دوسرا باب ختم ہوجاتا ہے کیونکہ اس عہد سے ایک نئی طاقت کا ظہور ہوتا ہے جو قدرتی طاقتوں کے ساتھ ساتھ زمین پر نئے تغیرات پیدا کرتی ہے - یہ طاقت ہے عقل انسانی -

چند دکھنی پہیلیاں

چھٹی فصل

حیوانات اور ان کے متعلقات

---

(۸۵) چار تھام کھڑے تھے ' دو شمے جلتے تھے ' دو پلکھے ھلتے تھے '
بیچ میں ناگ بھائی کھیلتے تھے .
[ھتھی ' ھاتھی

فائدہ : شمے ' شمعیں .

چار ستون (تھام) ھاتھی کی چار تانگیں ھیں ' دو شمعیں آنکھیں ' دو پلکھے کان ھیں ' اور ناگ بھائی اس کی سونڈ ھے .

(۷۹) میاں ھپو ' میاں ڈھپو ! تمارے شہر میں ھجام نیں کیا ؟
[ریچھ

فائدہ : ھپو ' ڈھپو میں ھ اور ڈھ مفتوح ھیں ' پ مشدد ھے اور واو معروف . تمارے (ت مضموم) ' تمہارے . ھجام ' حجام .

ھپو ڈھپو فرضی نام ھیں ' اور اس میں شک نہیں کہ ریچھ کی وضع قطع اور اس کے بدن پر بالوں کی کثرت اور اس کی چال ڈھال کے لحاظ سے یہ نام برے نہیں ھیں . بالوں کی بے طور کثرت کی طرف بعد میں اس سوال میں اشارہ کیا گیا ھے کہ " تمہارے شہر میں کیا حجام نہیں ھوتا ؟ "

(۸۷) ایک چان چوبیس تارے ' اکڑو بیٹھ، کو گن گن مارے .
[گھوڑے کے نال

گھوڑے کے سموں میں نعل لگائے جا رھے ھیں . چاند (چان) سے نعل مراد ھے ؛ اور چوبیس تارے ' جن سے واقعی اور صحیح عدد مراد

نہیں ہے ' وہ میخیں ہیں جو نعلوں میں جڑی جاتی ہیں ۔ نعل بند اکڑو بیٹھ کر گن گن کر نعل اور میخیں لگا رہا ہے ۔

(۸۸) ارے ارے هنا ' تو گھوڑے سے نہنا ۔ تو ترتر چلیں گا ' تیرا ترا هلیں گا ۔

[کتا

فائدہ : هنا اور نہنا (= ننھا ' چھوٹا سا ' بچہ) هم قافیہ هیں ۔ ترتر (دونوں ت مضموم) ' جلدی جلدی ۔ ترا (ت مضموم ' ر مخفف) ' طرہ ' پھندنا ۔

هنا محض قافیے کے لیے ہے ۔ کتے کا پتہ نشان یہ بتایا ہے کہ گو وہ گھوڑے کی طرح چار پایہ جانور ہے مگر اس سے چھوٹا (ننھا) ہے ' اور جب وہ جلدی جلدی چلتا ہے تو اس کی دم (جسے یہاں طرے سے تشبیہ دی گئی ہے) هلتی ہے ۔

(۸۹) آگے خر ' پیچھے کان ۔ میرا مسلا نہیں بوجھے سو حیوان ۔

[خرگوش

پہلے خر اور پیچھے (پچھے) کان ' یعنی گوش ' سے مل کر آسانی سے لفظ خرگوش بن جاتا ہے اور یہی پہیلی کا انتر ہے ۔

ایک هندوستانی پہیلی بھی اسی طرح سے ہے :

آگے خر اور پاچھے کان ' جو بوجھے سو چتر سجان ۔

(۹۰) باهر سے آیا بادشاہ ' اندر سے اُٹھیا غل ۔ بے پت کی چدر جو بے پر کا پھول ۔

[ساپ ' سانپ

فائدہ : بے پت اور بے پر (پ مفتوح) بظاهر پت (لاج ' شرم ' حیا) اور پر کے مرکبات معلوم ہوتے ہیں ۔ لیکن غالباً حقیقت یوں ہے کہ بے پت لفظ بپت (ب مکسور ' پ مفتوح) یعنی دکھ ' مصیبت ' آفت

(سنسکرت وپد विपत्ति وپت विपत और विपद् کا ٹھیٹ سا تلفظ ہے جس میں ب کی زیر کو یای مجہول کی طرح ادا کیا گیا ہے ؛ اور بے پر غالباً بپر (ب مفتوح ؛ پ مضموم ، ہندی بپرا बपुरा یعنی اناتھ ، بے کس ، بے باپ کا ، لا وارث) ہے ، جسے بے پت کے ساتھ مقفی کرنے کے لیے بے پر بنا دیا گیا ہے .

ہمارے ملک میں بہت قدیم زمانے سے سانپ کو دیوتا اور راجا سمجھا اور مانا جاتا ہے . اس لیے اسے بادشاہ کہنا بالکل صحیح ہے . اس کے بعد بپتا کو چادر سے اور بپرا پن کو پھول سے تشبیہ دینا اُسی بادشاہ کی مناسبت سے قابل داد تخیل ہے .

(۹۱) چال تیری چکر مکر ، دانتاں تیرے انار کے دانے . بیٹھک تیری چکی ، مروت تیری پھکی .

[ساپ ، سانپ

فائدہ : مکر (ک مشدد) چکر کے وزن پر ہے ، مکر ، فریب . دانتاں ، دانت کی جمع ہے . پھکی (پھ مکسور ، ک مشدد) ، پھیکی . مروت (عربی) کے دکھنی تلفظ میں واو مخفف ہے ، مشدد نہیں . پھیکی مروت گویا عدم مروت ہے .

سانپ کے کنڈلی مار کر بیٹھنے کی حالت کو چکی سے مشابہ بتایا ہے ، اور اس کی چال کو بجا طور پر چکر دار اور پر فریب کہا ہے .

(۹۲) لمبا تھا لنگنا تھا ، شہزادی کو کچلا تھا ، پانی میں کی پلیا رانی کو میں کب دیکھا تھا .

[ساپ بھی مینڈک ، سانپ اور مینڈک

فائدہ : لنگنا (ل گ مفتوح ، پہلا نون غنہ اور دوسرا مشدد) ، لمبا سا ، لمبوترا . پلیا (پ مفتوح) ، پانی کا ، پانی کی (رانی) . مینڈک میں ڈ مضموم ہے .

لمبا اور للکتا سانپ کی صفت ہے ' پلیا رانی مینڈک کا خطاب ہے ' اور اسی کو شہزادی بھی کہا گیا ہے . شہزادی کو کچلنے کا ذکر غالباً اس حقیقت پر مبنی ہے کہ بعض بڑے بڑے سانپ مینڈکوں کو کھا جاتے ہیں .

(۹۳) تٹی دیوال پو بزرگ بیٹھ کو آنے جانے والیاں کو تبرک دیتیں .

[بچھو

فائدہ : تٹی (ت مضموم ' ٹ مشدد) ' ٹوٹی ہوئی . بزرگ (ب ر مضموم ' ز ساکن) ' بزرگ . تبرک (ت مفتوح ' ر مضموم) ' تبرک ' متبرک چیز . دیتیں (پہلی ی مجہول ' ت مفتوح) = دیتے ہیں . والیاں (مذکر) ' والے .

ایک بزرگ ایک پرانی ٹوٹی ہوئی دیوار میں تشریف رکھتے ہیں ' اور آنے جانے والوں کو تبرک تقسیم کرتے ہیں . یہ بزرگ بچھو ہیں ' اور لوگوں کو ڈسنا ان کا تبرک ہے . اس میں شک نہیں کہ یہ بچھو کی طبیعت کی صحیح اور واقعی تصویر ہے .

نیش عقرب نہ از پی کین است . مقتضای طبیعتش این است

(۹۴) بیوی تھل تھل ' بیوی پھل پھل ! تمارے تھل میں پانی ہے کیا ؟

[مینڈک

فائدہ : تھل پھل میں تھ مفتوح ہے . تھل تھل ' ڈھیلا ڈھالا ' تھیلا سا ' ڈھیلے بدن کا آدمی .

یہ وہی انداز خطاب ہے جو ریچھ کی پہیلی (شمار ۸۹) میں اختیار کیا گیا ہے .

سانپ اور مینڈک کی پہیلی (شمار ۹۲) میں بھی مینڈک کو مونث قرار دیا ہے . اس سے معلوم ہوتا ہے کہ صحیح مخاطب مینڈک نہیں بلکہ مینڈکی ہے .

(۹۵) گدّے کا پکارا ' اوت کی گردن ' ہتھی کی بیٹھک . [مینڈک

فائدہ : گدّا (گ مفتوح ' د مشدد) ' گدھا . اوت (واو معروف) ' اونٹ . پکارا (پ مضموم) ' آواز ' بولنے کا طریقہ .

مینڈک کی صفات کا ذکر ہے . ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں مینڈک کی صفات کا ذکر یوں ہے کہ :

اونٹ کی بیٹھک ' ہرن کی چال . وہ کون جناور جس کے دم نہ بال .

(۹۶) ییک شیشے میں دو رنگ .

[انڈا

دو رنگوں سے انڈے کی زردی اور سفیدی مراد ہے .

(۹۷) ابرک کی مڑی میں خدرت کا پانی . بادشا ' جاو رانی آتی ہے .

[انڈا

اس سے پہلے ' ادرک کی پہیلی (شمار ۷۶) میں بھی قریب قریب یہی الفاظ آچکے ہیں . اس میں شبہہ نہیں کہ انڈے کے مفہوم کو ظاہر کرنے کے لیے " ادرک کی مڑی " سے " ابرک کی " مڑی بہتر ہے . انڈے کے چھلکے کو باریکی اور سفیدی کے لحاظ سے ابرک سے تشبیہ دینا نامناسب نہیں ہے . اور اُس کے اندر کا پانی بھی قدرت (خدرت) کا پانی ہے . لیکن بادشاہ اور رانی کا تعلق سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ہے .

(۹۸) آو سہلی ' بازار کو جائیں گے ' ییک شیشے میں دو رنگ لائیں گے .

[انڈا

فائدہ : سہلی (س مفتوح) ' سہیلی -

اوپر کی پہیلی (شمار ۹۶) میں اور اس میں صرف یہ فرق ہے کہ یہاں بازار جاکر ایک شیشی میں دو رنگ لانے کا ذکر ہے . مضمون وہی ہے .

(۹۹) سُنّا ہے سنار نہیں . روپا ہے دلال نہیں . گنبد ہے دروازا نہیں . بوجی ' بوجن ہار نہیں .

[انڈا

فائدہ : آخری جملے کے یہ معنی ہیں کہ میں تو اس پہلی کو بوجھ چکی ہوں ' مگر افسوس یہ ہے کہ اور کوئی بوجھنے والا نہیں ملتا . مراد یہ ہے کہ اس پہیلی کا بوجھنا آسان نہیں ہے .

ہمارے ہاں کی ایک نہایت مشہور پہیلی کے الفاظ بھی یہی ہیں :

سونا ہے سنار نہیں . روپا ہے دلال نہیں . گنبد ہے دروازہ نہیں .
پہیلی ہے بوجھن ہار نہیں .

(۱۰۰) چلو بھائی ' بازار کو جائیں گے . ڈیٹ نہیں سو بھلگن لائیں گے .

[انڈا

فائدہ : ڈیت (ی مجہول) ' ڈنٹھل ' پھل کے اوپر کی ڈنڈی .

بھلگن کی بھضوی شکل سے فائدہ اٹھا کر انڈے کو بھلگن کہا ہے . بھلگن کے ساتھ عموماً ایک ڈنٹھل ضرور لگا ہوتا ہے ' جو انڈے میں نہیں ہوتا ہے .

(۱۰۱) گوش پکتا تھا ' چمڑا سکتا تھا ' بکرا چرتا تھا .

[انڈا بی بچا ' انڈا اور بچہ

فائدہ : گوش (واو مجہول) ؛ گوشت . سکتا (س مکسور) تھا ' سہنکا جا رہا تھا .

اس پہیلی میں انڈے کے اندر حرارت غریزی کے ذریعے پک کر بچے کے تیار ہونے کا بیان ہے .

(۱۰۲) جھاڑ پو بیٹھا مرغی کاٹا ' دیکھا سارا گاؤں . میرے سر کی خسم نہیں کھاتا ' تیرے سر پر میرے دو پاؤں .

[چیل

فائدہ : خسم (خ اور س مفتوح) ' قسم ' سوگند . دکھنی محاورے کے لحاظ سے آخری جملے میں لفظ پر کی جگہ حرف جر پو (واو مجہول) ہونا چاہیے تھا ' جیسا کہ پہلے جملے میں ہے . لیکن چوں کہ اس سے کچھ اور معنی (یعنی پرندے کے جسم کا ایک حصہ) مقصود تھے ' اس لیے بطور ایہام اور تجنیس کے پو کی جگہ پر کہا . اسی طرح آخری لفظ پاؤں نہیں بلکہ صحیح دکھنی جمع پاواں ہونا چاہیے تھا . مگر گاؤں سے قافیہ ملانے کے لیے پاؤں کہا .

چیل شکاری پرند ہے ' اس لیے اسے مرغی کاٹا یعنی مرغی کا شکاری کہہ کر ' گویا شکار کی تاک میں ' درخت پر بٹھا دیا . عام تجربہ ہے کہ چیل ' مرغی ' بطخ ' کبوتر وغیرہ پالتو پرندوں کے چوزوں کی دشمن ہوتی ہے ؛ اور جب اسے موقع ملتا ہے ایک دم سے ان پر جھپٹتی اور پکڑ کر لے جاتی ہے . اس کا اظہار یہاں یوں کیا ہے کہ اس بات کو سارے گاؤں نے دیکھا ہے ' یعنی سب جانتے ہیں . آخری جملے کے تین لفظ ' یعنی سر ' پر اور پاؤں سے یہ اشارہ مقصود ہے کہ پہیلی کسی پرندے کی ہے . کہنے والا اپنے (میرے) سر کی قسم نہیں کھانا چاہتا . " میرے " کے مقابلے میں " تیرے "

لاکر سننے والے کو الجھن میں ڈال دیا گیا ہے ' تو بچارے سننے والے کے سر پر دونوں پاؤں رکھ دینا انسانیت اور تہذیب سے بعید ہے !

ہمارے ہاں محض " پرند " کے مفہوم کو مد نظر رکھ کر ایک پہیلی کہی جاتی ہے ' جو بچوں میں بہت عام ہے . سادگی اور اختصار داد کے قابل ہے :

ایک جانور (یا جناور) ایسا دیکھا ' جس کے سٌر پر پیر .

(۱۰۳) یہیک جناور ایسا ' اس کی دم میں لکھا پیسا .

[مور

فائدہ : لکھا=لکا ' لکا ہوا .

مور کی دم کے پروں کے نشانوں کو عموماً پیسے ہی سے تشبیہ دی جاتی ہے . مور کی پہیلی ہمارے ہاں یہاں اسی طرح کہی جاتی ہے :

ایک جناور ایسا ' اس کی دم پر پیسا .

(۱۰۴) اُپر سے ہمارے ماموں آے ' کاں کاں کے اخبار لاے .

[کوّا

فائدہ : اپر (الف مضموم ' پ مشدد مفتوح) ' اوپر . کاں کاں=کہاں کہاں . اخبار (خبر کی جمع) ' خبریں .

بچوں کے عرف میں کوے کا نام ماموں اور کالے ماموں ہے . عام عقیدہ ہے کہ کوّا مہمان کے آنے کی خبر لاتا ہے . اس لیے کہا ہے کہ وہ جگہ جگہ کی (کاں کاں کے) خبریں لاتا ہے . کاں کاں میں توریہ ہے : اسم ظرف اور اسم صوت (کوے کے بولنے کی آواز کی نقل) دونوں معنی اس میں جمع ہیں .

سید انشاء نے ریختی میں مستزاد دو مستزاد میں ایک "نسبتی" پہیلی لکھی ہے ' جس میں کوے کی شکل اور اس کی مخبری کی صفت یوں بیان کی ہے :

وہ کون جسے یوں سے اُدھر دیکھو تو چلّو [۱]—

دھیز [۲] نہ وہ الو ' آگے هي سے آکر

گھر والے کے آنے کی خبر هے وہ سناتا .

مت بھول دوانی ' کوا اری جانی !

(۱۰۵) جھاڑ پو مرغ پکائے ' کھایا سارا گاؤں . خسم خدا کی ' کوئي نہیں کھائے ' سر پر دو پاؤں . [مرغ

فائدہ : مرغ میں ر مفتوح هے .

یہاں پہیلي نمبر ۱۰۲ کي طرح آخري جملے میں لفظ پر میں توریہ اور تجنیس کرکے پرندے کا ذکر کیا هے . چوں کہ شروع میں مرغ کا ذکر هے ' اس لیے مسلم هے کہ مرغ هی اس پہیلی کی بوجھ هے .

مرغ کی ایک بھاري پہیلی بھی تقریباً ان هی الفاظ میں هے :

جھاڑ پر مرغ پکایا ' دیکھے سارا گاؤں

امیر خسرو یوں کہیں ' سر پر دو پاؤں

[امیر خسرو کے نام کو پہیلیوں ' کہہ مکرنیوں ' انملوں ' نسبتوں وغیرہ سے کچھہ ایسی نسبت هو گئی هے کہ اسے جا و بے جا هر جگہ داخل کردیا جاتا هے ؛ ورنہ یہ صاف ظاهر هے کہ یہ پہیلی امیر خسرو کی نہیں هے .]

(۱۰۶) روپے کا سلدنع ' سُنّے کے خانے . نکلیں کے ممولے ' کھیلیں کے پٹھانے .

[مرغی کے چوزے

---

[۱] اس مصرعے کے الفاظ کي صحت میں مجھے شبہہ هے . میں نے کلیات انشا کے تین نسخے دیکھے ' سب میں اسی طرح پایا .

[۲] دھیز ' اور دھیزي کوا ' کوے کی اور قسمیں هیں . یہ بھی بیان کیا جاتا هے کہ دھیز ایک اور پرندے کا نام هے . یہاں انشا کے قول سے بھی ایسا هي معلوم هوتا هے .

فائدہ : سلدع (س مضموم ' د مفتوح یا مضموم) ' صندوق ' چاندی (روپے) کا صندوق انڈا ہے ' اور اس میں سونے (سلے) کے خانے اس کی زردی (؟) ہے . چیزوں کو معمولوں سے تشبیہ دی گئی ہے ' اور آخری جملے میں ان کی مشہور و معروف فلیظ عادت کا ذکر ہے .

(۱۰۷) ییک جناور پردہ پوش ' اندر چمڑا اپر گوش .

[مرغی کی پتھری

فائدہ : پوش اور گوش (گوشت) کا قافیہ قابل ملاحظہ ہے .

پتھری میں گو کہ جان نہیں ہوتی ' مگر اسے جانور کہا گیا ہے . بے جان کو اس طرح جان دار بنانا ہمارے ہاں کی پہیلیوں میں بھی عام ہے .

ایک بہاری پہیلی میں بھی یہ مضمون اسی طرح ادا ہوا ہے :

ایک بجھول بوجھو دوست : اوپر چمڑا ' نیچے گوشت

(۱۰۸) هریا ٹغلا ' لال لغام . بولو بیٹا خاں تیں تیں تیں .

[توتا

فائدہ : هریا (ہ مفتوح) ' ہرا ' سبز . ٹغلا (ٹ مفتوح) ' ڈگلا ' ڈگلہ . لغام ' لگام . تیں (ی معروف) ' توتے کے بولنے کی آواز .

پہلے جملے میں توتے کا رنگ بتایا ہے . دوسرے میں اسے بیٹا خاں کہہ کر خطاب کیا ہے ' اور اس کی بولی کی نقل کی ہے . اس نقل صوت کی وجہ سے پہیلی کا بوجھنا آسان ہو جاتا ہے .

امیر خسرو کی ایک پہیلی میں توتے کی تعریف یوں ہے :

سبز رنگ اور منہ پر لالی ' اس پیتم کی کنٹھی کالی .
بھاو سبھاو جنگل میں ہوتا . اے سکھی ساجن' نا سکھی توتا !

اسی کو امیر نے یوں بھی ادا کیا ہے :

اتی سرنگ ہے رنگ رنگیلو ، اور گن ونت ، بہت چٹکیلو .
رام بھجن بن کبھو نہ سوتا . اے سکھی ساجن، نا سکھی توتا !

اسی رنگ میں امیر کی ایک اور پہیلی قابل داد ہے ، جس میں توتے کی اور صفات کا بیان ہے :

گھر آویں مکھ، پھیر دھریں . دیں دھائی ، من کو ہریں ،
کبھو کرت ہیں میٹھے بین ، کبھو کرت ہیں روکھے نین .
ایسا جگ میں کوؤ ہوتا ؟ اے سکھی ساجن ، نا سکھی توتا !

(۱۰۹) یک جناور عجائب دیدم : پاي خر و دم مار و چشم آهو ، فیل گردن .

[تذا

یہ پہیلي گویا فارسي زبان میں ہے . لطف یہ ہے کہ بچے اور جاہل عورتیں بھی اسے بڑی خوبی کے ساتھ اضافتوں سمیت ادا کرتے ہیں . جو کچھ رٹ لیا جائے ادا ہو جاتا ہے . شروع سے آخر تک تذے کي ہیئت کذائی بیان کی گئی ہے .

(۱۱۰) دیوال میں کی بیٹی .

[تمبی ، تڈی

فائدہ : تمبی (ت مضموم) ، تڈي ، تیزی .

اس سے قبل ہم میخ کی پہیلی (شمار ۴۶) میں بھی یہی اسلوب دیکھ چکے ہیں . وہاں ظرف " میں " اور " خاں " کو ملا کر تجنیس زاید کی صورت پیدا کرکے بڑی خوبي کے ساتھ دیوار (دیوال) اور میخ کا تعلق ثابت کیا ہے . یہاں تڈي کو اس کے رہنے کی جگہ کی رعایت سے دیوال کی بیٹی کہا ہے .

(۱۱۱) پہاڑ پوسنکل ۔

[مکھڑی ہی جالا ' مکڑی اور جالا

فائدہ : سنکل (س ک مفتوح) ' زنجیر ۔

دیوار ' چھت وغیرہ کو پہاڑ سے ' اور جالے کو زنجیر سے تشبیہہ دی گئی ہے ۔ پہاڑ کے تخیل کا استعمال ہم اس سے پہلے کوئلے (شمار ۳۱) اور حقے (شمار ۸۲) کی پہیلیوں میں بھی دیکھ چکے ہیں ۔

(۱۱۲) چلو ' سکھی ری بزار کو جائیں گے ۔ جھلملی سیلا لائیں گے :

درزی سی نیں سکتا ' دھوبی دھو نیں سکتا ' بادشاہ پہن نیں سکتا ۔

[مکھڑی کا جالا

فائدہ : سکی (س مضموم) ' سکھی ' سہیلی ۔ بزار (ب مفتوح) ' بازار ۔ جھلملی (جھ م مکسور) ' باریک ' جالی دار ' چمک دار ' نفیس و نازک (کپڑا) ۔ سیلا (ی مجہول) ' کپڑا ' باریک نازک کپڑا ۔ پیہلنا (ی مجہول) ' پہلنا ؛ پہن نیں سکتا ' پہن نہیں سکتا ۔

مکڑی کے جالے کی صفات کیسی صحت کے ساتھ بیان کی ہیں ۔ چوں کہ سیلا جھلملی کا ہے ' اس لیے اس کے پہن نہ سکنے کی طاقت کو بادشاہ سے منسوب کیا ہے ۔ ایسا نفیس جھلملی سیلا بادشاہوں کے قابل ہے ' مگر افسوس کہ اسے بادشاہ بھی نہیں پہن سکتا ۔

اس پہیلی کی ایک اور صورت بھی ہے ' جس میں '' جھلملی سیلا '' کی جگہ '' جھلک ملک کا سیلا '' کہا جاتا ہے ۔ معنی دونوں صورتوں میں ایک ہی ہیں ۔ جھلک ملک میں جھ ' ل ' م ' ل مفتوح ہیں ۔

(۱۱۳) آرسی انگن ' فارسی گنگھا ۔ گائی تو گکی ' دودہ تو مٹھا ۔

[مہال

فائدہ: گدّی (گ مکسور ' د مشدد ' ی معروف) تھلگلی '
چھوٹے سے قد کی . مٹھا (م مکسور ' ٹھ مشدد) ' میٹھا .

آرسی فارسی محض قافیہ کے لیے ھیں ' اور کوئی معنی نہیں
رکھتے . آنگن (انگن) اور تالاب (کنڈھا) سے مہال کی وسعت اور شہد سے
پُر ہونے کا اظہار مقصود ہے . تھلگلی سی گاے (گائی) شہد کی مکھی ھے ' اور
اس کا میٹھا دودہ شہد ھے . آنگن اور تالاب کا ذکر شاید اس لیے بھی ضروری
سمجھا گیا ھو کہ اس گاے کے رھنے اور پانی پینے کی جگہ بھی چاھیے .
تالاب سے ضمناً یہ بھی معلوم ھو جاتا ھے کہ اس میں پانی (یعنی شہد)
بکثرت موجود ھے . امیر خسرو کی ایک پہیلی ھے :

ایک مندر کے سہسر در ' ہر در میں تریا کا گھر .
بیچ میں وا کے امرت تال ! بوجھ ھے اس کی بڑی محال !

ھمارے ھاں کی ایک پہیلی میں اسی مضمون کو ایک اور طرح
ادا کیا گیا ھے :

ایک منڈھی اور جوگی ساتھ . سب کا نیارا نیارا ٹھاٹھ .
اندر چور جو آکے لاگے ' جوگی بین بجا کے بھاگے !

(۱۱۴) باھر سے آے للّو ' دوکھا دئے چنڑ کھلّو .

[مکھی

فائدہ : للو (پہلا ل مفتوح ' دوسرا مشدد ' واو معروف) ' فرضی
نام . دوکھا (واو مجہول) ' دھوکا . چنڑ کھلو (کھ مضموم ' ل مشدد '
واو معروف) ' جس کا چوتڑ کھلا ھوا ھے ' ننگا .

مکھی کو ایک فرضی نام دے کر اس کی برھنگی کا ذکر دیا ھے .
اور کسی طرح کا اتا پتا نہیں دیا . تاریک سی پہیلی ھے .

سید انشا کے ہاں مکھی کی پہیلی یوں ہے :

پھارسی الٹو کوکر ہووے . کوؤ نہیں جو وا کو کھووے .
یہ کم اُلٹی ' سیدھی بہت . ہے یہ پہیلی ایک اچھت .
دیکھو آہ کے جہاز سمیت . سب کچھ نلگا پیٹھہ کہ پیت .
ترکے وا کے سیس للات ; کھلے انچھر لیوے چات .

[فارسی لفظ "مگس" کو الٹنے سے "سگم"=میرا کتا کوکر) ہو جاتا ہے . اس کے سر میں ماتھا (للات) تکونا (ترکا) سا ہوتا ہے ' اور وہ لکھے ہوئے کھلے حرفوں کو چاٹ لیتی ہے .]

(۱۱۵) کالا ہے ' کوا نہیں . سر بڑا ' ہتھی نہیں . کمر پتلی ' شرزا نہیں . جھاڑ چڑتا ' باندرا نہیں .

[مکھوڑا ' چیونٹا

فائدہ : کمر (ک مفتوح ' م مشدد مفتوح) ' کمر . شرزا (ش مفتوح) ' شرزہ ' (دکھنی میں) تھندوا ' جنگلی بلاؤ .

شروع سے آخر تک چیونٹے کی صفات بیان کی گئی ہیں . وہ کالا ہے مگر کوا نہیں ہے ; اس کا سر بڑا ہے ' مگر وہ ہاتھی نہیں ہے ; کمر پتلی سی ہے ' مگر وہ تھندوا نہیں ہے ; وہ درخت پر بھی چڑھتا (چڑتا) ہے ' مگر بندر (باندرا) نہیں ہے .

ہماری ایک ہندستانی پہیلی میں چیونٹے کے حلیے کے ساتھ اس کی تھوڑی سی عمر کی خصوصیت کو بھی جمع کیا گیا ہے :

شیام برن ' کٹ پاتلی ' وکٹ نہ واکے بھیچ .
برسوں کا سامان کرے ' اور برسوں آوے میچ !

(۱۱۶) رتی بھر سا پیمت ' کھا گئی سارا کھیت . اس پھٹ پو ماتی .
پڑو ' کھا گئی سارا کھیپ .

[دیوک ' دیمک

بالکل صاف پہیلي ہے . چوں کہ وہ کھیت کا کھیت کھا جاتی ہے '
اس لیے دوسرے جملے میں اس کے پوٹ ہی کو کوسا گیا ہے کہ اس کا
پیٹ متی میں مل جاے ' غارت ہو جاے . اس کو سلے میں یہ بھی خوبی
ہے کہ دیمک کا گھر بھی بالکل متی ہی کا ہوتا ہے .

(۱۱۷) اتی سي بتھاں ' چٹکی سا پیمت . اجاڑ پیمت پو ماتي پڑو '
کھا گئي سارا کھیت .

[دیوک

فائدہ : اتی سی (الف مفتوح ' ت مشدد) ' زرا سی ' ننھی سی .
بتھاں (ب مکسور) ' بتیا ' بیٹی .

اس پہیلی کا بھی بالکل وهی مضمون ہے جو اس سے قبل کی
پہیلی کا ہے . یہاں اجاڑ کہہ کر بددعا کو اور زیادہ سخت اور سنگین
کر دیا ہے . محض " اُجاڑ " اور ''اجاڑ ہو جاؤ'' دکھني عورتوں کے محاورے
میں ویسے ہی استعمال ہوتا ہے جیسے ہمارے ہاں کی عورتیں
''اجڑو'' کہا کرتی ہیں .

(۱۱۸) اتر تلے پھتر ' پھتر تلے پیسا . بن پانی کے محل بنایا ' وہ
کاری گر کیسا !

[دیوک

فائدہ : اتر میں الف مفتوح اور ت مفتوح مشدد ہے . یہ اور پھتر
(=پتھر) ہم وزن ہیں . تلّے (ت مفتوح ' ل مشدد ' ی مجہول) '
تلے ' نیچے .

پہلے جملے میں محض قافیہ پیمائی ہے . ممکن ہے کہ اس سے یہ دکھانا بھی ملحوظ ہو کہ دیمک کو فن تعمیر میں کیسا کچھ کمال حاصل ہے . دوسرے جملے میں بھی دیمک کی اس خصوصیت کا ذکر ہے ' اور اس پر بجا طور پر تعجب ظاہر کیا گیا ہے .

(۱۱۹) ایک مسجد ' دو خانے . یار آتیں پٹکی کھانے .

[مچھر

فائدہ : آتیں (ت مفتوح) ' آتے ہیں .

مسجد اور اس کے دو خانے سے ناک اور دو نتھنے مراد ہیں . دوسرے جملے میں جن یاروں کا ذکر ہے کہ آتے ہیں اور پٹکے جاتے ہیں ' وہ مچھر ہیں . یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ مچھروں کو ناک سے کیا تعلق ہے . حقیقت یہ ہے کہ وہ جسم کے اور حصوں پر بیٹھنے کے علاوہ کانوں کے پاس آکر اکثر بھنبھناتے ہیں ' اور اپنے پروں کی آواز سے سہما دیا کرتے ہیں . اس سے قبل ایک اور پہیلی (شمار ۲۱) گزر چکی ہے ' جس کا انتر ناک کا ریلتھ ہے ' مگر الفاظ وہاں بھی یہی ہیں .

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں مچھر کا تخیل ملاحظہ ہو :

کمر پتلی ' پر سہاونے ؛ کہیں گئے ہوں گے بین بجاونے .

امیر خسرو نے مچھر کی ایک پہیلی یوں کہی ہے :

جب مورے مندر ماں آوے سوتے مجھ کو آن جگاوے

پڑھت پھرت وہ برہ کے اچھر اے سکھی ساجن؟ نا سکھی مچھر .

(۱۲۰) انگلی سے کھٹ کھٹ کرو ' انگلی سے انگلی ملو .

[کھٹمل

فائدہ : انگلی (الف مفتوح) ' انگلی .

حقیقت میں یہ ایک گونگی پہیلی ہے ' جس کے لیے اشارے بتائے گئے ہیں . کھت (کھ، مفتوح) کرو ' اور ملو (م مفتوح) کھلے سے کھت + مل بن جاتا ہے ' اور اس سے کہہ مکری کی شان بھی پیدا ہو جاتی ہے .

(۱۲۱) کالی تھی کجلوٹی تھی ' کالے بن میں سوتی تھی ' لال شروا پیتی تھی ' سرائی انڈے دیتی تھی .

فائدہ : سرائی (س مضموم) ' صراحی .

جوں کالی ہوتی ہے ؛ کالے بن یعنی سر میں رہتی ہے ؛ لال شروا یعنی خون پیتی ہے ؛ صراحی کی شکل کے انڈے دیتی ہے .

اس کی ایک اور روایت میں آخری جملہ یوں ہے کہ "اجلے انڈے ھگتی تھی."

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں بھی تقریباً یہی الفاظ ہیں ' مگر انڈوں کا ذکر نہیں ہے :

کالی تھی کجلوٹی تھی ' کالے بن میں رہتی تھی ' لال پانی پیتی تھی .

ایک اور مشہور اور لطیف پہیلی ہے کہ

سردھنے سے چور چلا ' کان پور میں شور پڑا ' ہستنا پور میں پکڑا گیا ' نوح پور میں مارا گیا .

اس میں سردھنہ ' کان پور ' ہستنا پور اور نوح پور سب مقامات کے نام ہیں ' جن سے توریہ کے طور پر بالترتیب سر ' کان ' ہاتھ اور ناخن مراد ہیں .

(۱۲۲) بیک جناور ہر ' وو کبھی نہ موچا پر .

[پتنگا

فائدہ : موچلنا (واو معروف) ' بلند کرنا ؛ موچا = اس نے بلند کیا . لفظ هر یہاں متحض پر (پ مفتوح ، سے تک ملانے کے لئے لایا گیا ھے . (دیکھو شمار ۳ و ۸۳) . وو (واو مجہول) ' وہ . پتنگے کی یہ صفت بیان کی گئی ھے کہ وہ کبھی اپنے پروں کو سمیٹ کر نہیں بیٹھتا .

ساتویں فصل

نباتات ' ترکاریاں ' پہل ' پھول وغیرہ

(۱۲۳) جھاڑ تو جھکر ' پھول تو پھکر ' نام تو کیکر خاں . هر جنگل میں بیس بسے ' یہ تماشا کاں ؟

[جھاڑ ' درخت

فائدہ : کاں . کہاں . بیس میں ی مجہول ھے . جھکر اور پھکر هم قافیہ اور مہمل الفاظ ھیں ' کیکر ' یعنی ببول ' کے نام سے درخت کا ایک فرضی نام بنا لیا گیا ھے ' لفظ بیس غالباً فارسی بیش (بہت ' زیادہ) ھے . هر جنگل میں بہت سے درخت ہوتے ھیں . پہلے جملے کے الفاظ وھی ھیں جو دروازے کی پہیلی (شمار ۲۳) میں آچکے ھیں . غنیمت ھے کہ دوسرا ھی جملہ مختلف ھے . امیر خسرو نے اس سے اچھا پتہ دیا ھے :

دوارے مورے کھڑا رھے * دھوپ چھاؤں سب سر پر سہے
جب دیکھوں موری جاوے بھوکھ * اے سکھی ساجن ؟ نا سکھی روکھ !

(۱۲۴) جنگل میں کھڑے ھیں ونکٹ رام : سر پر چھتری ایکچ ٹانگ .

[تاڑ کا جھاڑ

فائدہ : ایکچ (ی مجہول ' ک مکسور) ایک + چ ' ایک ھی . ونکٹ رام درخت کا فرضی نام رکھ دیا گیا ھے . دوسرے جملے میں تاڑ کی ھیئت کذائی کا بیان ھے .

محمد امین چریا کوٹی نے کتاب جواہر خسروی (ص ۱۹۰) میں سید حسین شاعر کی تاڑ کی ایک پہیلی نقل کی ہے ' جو تاڑ کی نہایت لطیف تصویر ہے :

پتال کواں اکاس پانی   یہ پنہاری میں پہچانی
سر پر ہانڈ کمر پر گھڑا   اے پنہاری کیسے بھرا ؟

(۱۲۵) بوز کا جھاڑ ' بارے کا دھڑ.

[تاڑ کا جھاڑ

گلنچے سے سر (بوزکا) کا ایک درخت ہے ' جس کا دھڑ ہوا (بارہ) کا بنا ہوا ہے ' یعنی پتلا سا ہے .

(۱۲۶) ہرا تذلا ' سیاہ جامہ بدن میں . لو خوشي کر لو ' آتیں انجمن میں .

[تاڑ چکا ' تاڑ پھل

فائدہ : آتیں = آتے ہیں . تارچکا میں چ مفتوح اور ک مشدد ہے . بہت سے بچے (یا لوگ باگ) جمع ہیں ' اور تاڑ چکا لایا گیا ہے . ایسی لذیذ اور عزیز چیز کے آنے پر جتنی بھي خوشی منائی جاے کم ہے .

(۱۲۷) دھڑ تیرے ہلغ میں ' جھنّاں تیرے دانتاں میں .

[تارچکا

فائدہ : ہلغ (ہ مفتوح ' ل مشدد مفتوح) ' حلق . جھناں (جھ مفتوح ' ن مشدد) ' جھنجھناہٹ .

تارچکے کو کھانے کے احساس کا اظہار کیا جا رہا ہے . اسے مخاطب کر کے کہا جا رہا ہے کہ تیرا دھڑ ہمارے حلق میں ہے ' اور تیری جھنجھناہٹ ہمارے دانتوں میں محسوس ہو رہی ہے . دوسرے جملے

کی صحت میں مجھے شبہہ ہے ' کیوں کہ تازچکا کھاتے ہوئے دانتوں میں ایسی کھٹیت محسوس نہیں ہوا کرتی ۔

(۱۲۸) اپر سے گریا بغدا بچہ ۔ میوں لال ' کلیجے بال ۔

[تاز چکا

فائدہ : گریا=گرا ۔ بغدا (ب مضموم) ' چھرا ' باورچی یا قصائی کی چھری ۔ بغدا بچہ ' خونی رنگ کا ' لال رنگ کا بچہ ۔ میوں (واو معروف)=منہ ۔

تاز چکے کی ہیئت کذائی ہے ۔ چوں کہ تاز میں سے گرتا ہے اس لیے اوپر (اپر) سے گرا کہا گیا ہے ۔

(۱۲۹) کالی شرائی میں تھلوں ۔

[تاز چکا

فائدہ : شرائی (ش مفتوح) ' شرعی وضع کا پاجامہ ' پاجامہ ' تاز چکے کے باہر کا خول سیاہ رنگ کا ہوتا ہے ' اس لیے اسے اس طرح ظاہر کیا گیا ہے ۔

(۱۳۰) اسلتا مسلتا ' ہات میں لیے تو پھسلتا ۔

[ملنجل

اسلتا مسلتا میں الف س ' م س مفتوح ہیں ۔ ملنجل (م مضموم ' ج مفتوح) ' تاز پھل کے اندر سے ایک لعاب دار ٹکیا سی نکلتی ہے ' جو مزے میں پھیکی مگر سونڈھی ہوتی ہے ۔ لعاب دار ہونے کی وجہ سے ہاتھ میں لینے سے پھسلتی ہے ۔

یہ مسلا ملنجل اور صابن دونوں کے لیے مشترک ہے ۔

(۱۳۱) خون بھرک کو سموسے ' اس میں چٹپٹاتا گھی ۔ بھائی جائیں بات کو ' ان میں میرا جی ۔

[ملنجل

خون (واو معروف) ' خوان۔ بھرک کو=بھر کر ' بھرا ھوا .
چٹپٹاتا میں چ اور پ دونوں مفتوح ھیں ' چٹ پٹاتا ھوا ' کڑکڑاتا ھوا
گھی . بات ' راستہ .

منجل کو سموسے سے اور اس کے اندر کے عرق کو گھی سے تشبیہ
دی ھے . بھائی سفر کو جارھے ھیں . کھلے والے کا جی غالباً ان میں
اس لیے پڑا ھے کہ وہ منجل جیسی نعمت سے محروم رہ جائیں گے .

(۱۳۲) یہک جلاور ھر . اس کے ھڈاں کھر . کھاے لوگ ' گلی شر .
[گلا

فائدہ : ھڈاں ' ھڈ (ڈ مشدد) کی جمع ' ھڈیاں . ھر اور کھر '
برائے قافیہ : ھر سے ھرا ' اور کھر سے صوتی مناسبت سے خشک کے معنی
ھوسکتے ھیں . گلی (گ مضموم ' ل مشدد) ' پھوکٹ ' چوسنے کے بعد
بے رس کے ریشے . شر (ش مفتوح ' ھر اور کھر کا قافیہ) ' پھینکنے کی
سرسراھٹ کی آواز کی نقل .

ایک ھری سی چیز ھے ' جس کی ھڈیاں خشک سی دکھائی
دیتی ھیں . لوگ اُسے تو کھا لیتے ھیں اور پھوکٹ کو سر سے پھینک دیتے
ھیں . کیا خوب صفت بیان ھوی ھے !

(۱۳۳) بھائی تم کو بن میں دیکھیا ' بن میں تمیں اور تھے .
بھائی تم کو بنتے دیکھیا ' بنتے میں تمیں چور تھے . بھائی تم کو گل
میں دیکھیا ' گل میں تمیں مور تھے .
[گلا

فائدہ : تمیں (ت مکسور ' ی مجہول) ' تمہیں ' تم کو . پہلے جملے
کے آخر میں لفظ اور (=کچھ اور ھی) کا استعمال دکھنی محاورے سے
ھٹا ھوا اور ٹھیٹھ ھندوستانی ھے .

یہ سب گلے کی مختلف حالتوں کی تصویریں ہیں ۔ جنگل (بن) میں کچھ اور صورت ہوتی ہے ؛ جب پکنے پر آتا ہے (بلتے ' بلنے میں) تو رس پیدا ہوجاتا ہے—اسی لیے چور کہا گیا ؛ اور تیار ہوجانے پر آخر میں بڑے بڑے پتے نکالتا ہے ' جس میں مور کی دم کی شباہت آجاتی ہے ۔

(۱۳۴) پھک جہاز تھا ' اس کا نام شیخ مدار تھا ۔ قلی حرام تھی ' شروا حلال تھا ۔

[گنا

فائدہ : قلی (ق مفتوح ' ل مشدد) ' گوشت کی بوٹی ؛ ٹکڑا ۔

شیخ مدار فرضی نام رکھا گیا ہے ۔ گنڈیری کو بوٹی ' اور رس کو شوربا (شروا) کہا ہے ۔ گنڈیری چوسنے کے بعد پھینک دی جاتی ہے اور کھائی نہیں جاسکتی ' اس لیے اسے حرام تصور کیا ہے ۔

گنے کی ایک پہیلی ہمارے ہاں بھی اسی طرح کہی جاتی ہے :

ایک جانور ار ' اس کی گدھی میں دو پر ۔ اس کا شوربا ہے حلال ' اس کی بوٹی ہے مردار ۔

شکل کے لحاظ سے گنے کی ایک پہیلی کہی جاتی ہے ' جو بہت عام اور بچوں کو بہت عزیز ہے :

لٹھ پکڑ زٹھ ' کچھ شہریلی کچھ لذت ' کرلے غتم فتا غت ۔
(آخری الفاظ میں پہلی دونوں ت مشدد ہیں) ۔

ایک اور پہیلی ہے :

زلف میں الجھا ہوا ہوں ' پاوں میں زنجیر ہے ۔
گانٹھ کا پورا ہوا ہوں ' قتل کی تدبیر ہے !

اس میں زلف ' زنجیر ' گانٹھ اور پورا قابل غور ہیں ۔

اس سے بھی اچھی اور اس سے زیادہ معروف یہ ھے :

آنکھ، لگتے ھی جان کھو بیٹھے '
جان شیریں سے ھاتھ دھو بیٹھے .
کپڑے چڑیلیں گے پوست نوچیں گے '
دشمن جان خون پی لیں گے .

آنکھ ' جان شیریں ' کپڑے پوست اور خون کس خوبی سے لائے گئے ھیں .

اسی نوع کی ایک اور پہیلی یوں ھے :

بالے پن میں آنکھ لگی اور دل مورا للچایا .
کانٹھ کا پورا آنکھ کا اندھا ' ایسا سیاں پایا .

دُلہے کو " کانٹھ کا پورا ' آنکھ کا اندھا کہنا " کیسی بلند پایہ بلاغت ھے !

(۱۳۵) اتا نہ پتا ' تو کس گلی میں رھتا ؟ یتم کا پانی پی لے کو پتیاں میں چھپتا .

[بیلگن

فائدہ : اتا پتا (الف پ مفتوح ' ت مشدد) : اتا پتا ' پتا نشان . گلی (گ مفتوح ' ل مشدد) ' گلی ' کوچہ . رھتا (رھ حرف مرکب مفتوح ' ت مشدد) ' رھتا . یتم (ی مفتوح ' ت مشدد مفتوح) ' ڈھکلی . پی لے کو = پی کر . چھپتا (چھ مفتوح) ' چھپتا ' چھپا رھتا ھوں .

بیلگن عموماً اپنے پودوں کے اندر کانٹے دار پتوں کے پیچھے چھپا رھتا ھے . اس لیے اس سے سوال کیا گیا ھے کہ تیرا پتا نشان نہیں ملتا ' آخر

تو کس گلی میں رهتا هے . وہ جواب دیتا هے که میں تهیکلی کا پانی پیتا هوں اور پتوں کے پیچھے چھپا هوا پڑا رهتا هوں .

همارے هاں بهی ایک پہیلي تقریباً ان هی الفاظ میں هے ' مگر خطاب براہ راست هے :

میهتا رے میهتا ' تو کس گلی میں رهتا ؟ تهیکلی کا پانی پیتا ' پتوں میں چهپ رهتا .

اهل بہار نے اسی خیال کو اور مشکل کرکے پیش کیا هے ' اور کانٹے کا ذکر کرکے ایک گونه لطافت پیدا کر دی هے :

ایک بجهول بجهیو ' رن میں جهجیو ' کانٹا چبهیو ' تب بهی نه بجهیو .

(۱۳۶) اتے بهائی اتے ' کس گلی میں رهتے ؟ یتم کا پانی پي لے کو پتهاں میں رهتے !

[بهلگن

فائدہ : اتے اور رهتے میں ت مشدد هے .

یه اوپر کی پہیلی کي ایک اور صورت هے . یهاں خطاب براہ راست اور زبانه شریفانه هے . مضمون وهی هے .

(۱۳۷) سیاہ جامه هری پگڑی . کهیں جاتیں شادی و غم کو .

[بهلگن

فائدہ : جاتیں (ت مفتوح) ' جاتے هیں .

پہلے جملے میں بهلگن کی وضع اور رنگ کا ذکر هے ' اور دوسرے میں اس کا اظهار هے که بهلگن خوشي اور غم دونوں موقعوں اور تقریبوں میں کام آتا هے . جس ادب کے ساتھ اس کا ذکر کیا گیا هے اس سے اس

حقیقت کا کچھ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ ترکاری اہل دکن کو کس قدر عزیز اور مرغوب ہے .

(۱۳۸) ہری پتھاري ' کانٹیاں سے سنواري .

[کریلا

فائدہ : پتھاري ' پٹاری .

کریلے کو ہری پٹاری سے تشبیہ دی ہے ' اور اس کے اوپر کے ابھرے ہوے دندانوں کو کانٹے کہا ہے .

(۱۳۹) ہري پتھاری ' کانٹیاں سے بھري . کھول کو دیکھے تو لال پری .

[کریلا

وهي اوپر کی پہیلی کی سي کانٹوں بھری پٹاری یہاں بھی موجود ہے . اتنا اضافہ اور ہے کہ کریلے کے بیجوں کو لال پری سے تشبیہ دے کر پٹاری کے اندر کا حال بھی بیان کر دیا ہے .

(۱۴۰) کنولے کنولے پان ' کرکراتے بیڑے . میرا مسلا نیں بوجے تو تسارے موں بھرک کو کیڑے .

[کھیرا

کنولے (ک مفتوح ' نون غنہ) ' کچے .

کھیرے کو ہریالی کے لحاظ سے کچے کچے پانوں سے تشبیہ دي ہے . کھاتے وقت بیجوں کے کچلے جانے سے جو آواز پیدا ہوتی ہے اس کی مناسبت سے کرکراتے بیڑے کہا ہے . آخری دعائیہ جملے میں سننے والے کے منہ (موں) میں کیڑے بھرے گئے ہیں . کیڑے اور کھیرے میں ایک صوتی مناسبت ہے ' اس لیے یہ پہیلی ایک لطیف سی کہہ مکری بن جاتی ہے .

(۱۴۱) هري تهی گل بهری تهی ؛ لال راجا کے باغ میں لگاں چهوڑ کو کهڑی تهی ۔

[مکا جاری کا بهٹا

اس کی ایک اور صورت بهی هے ' جس میں ان هی الفاظ کے آخر میں اتنا اور اضافه کیا جاتا هے که : " راجا بهوت ماریا ' بے تاب هو کو پڑی تهی " . راجا نے مجهے بهت مارا ' جس سے میں بے تاب اور بے هوش هوکے گر پڑی تهی ۔

همارے هاں بهٹے کی جو پہیلی بهت عام هے اُس میں اور اِس میں خفیف سا فرق هے :

هری تهی من بهری تهی ؛ نو لاکهه موتی جڑی تهی ؛ راجا جی کے باغ میں سبز دوشالا اوڑهے کهڑی تهي . آیا موا جاٹ کا ' میں اوندهے منه گري تهي -

میرزا سودا نے بهٹے کی پہیلی یوں کهی هے :

وت کو جوگی نهیں کن پوٹا ' گدڑي اوڑهے ' سر پر جٹا .
انگ انگ موتی سے چهاو ' چار مهینے جگت کو بهاو .

امیر خسرو کی ایک پہیلی بهت مشهور هے :

آگے آگے بهنا آئی ' پیچهے پیچهے بهیا
دانت نکالے باوا آے ' برقع اوڑهے میا

ظاهری وضع قطع پر امیر نے خوب کها هے که

سر پر جٹا گلے میں جهولي ' کسي گرو کا چیلا هے .
بهر بهر جهولي گهر کو دهاویں ؛ اس کا نام پہیلا هے .

ایک اور پہیلی ہے :

ایک ترور کا پھل ہے تر　　پہلے ناری پہنچے نر
وا پھل کی یہ دیکھو چال :　　باہر کھال اور بھیتر بال

محمد امین چریا کوٹی (جواہر خسروی ' چیستان ' ص ۱۲) نے اسے امیر خسرو کی چیستانوں میں بھٹے کے نام سے درج کیا ہے ' مگر یہی پہیلی میرزا سودا کے کلیات میں آم کے تحت میں درج ہے ' اور عام طور پر بھی ایسا ہی مشہور ہے ۔ پہلے ' دوسرے اور چوتھے مصرعے سے بھی یہی صحیح معلوم ہوتا ہے کہ اس سے مقصود آم ہے نہ کہ بھٹا ۔

امیر نے بھٹے کی چھوچھ کی ایک پہیلی خوب کہی ہے :

بال نوچے کپڑے پھاڑے موتی لیے اتار ۔
یہ بپتا کیسی بنی جو ننگی کر دئی نار !

محمد امین صاحب نے (ص ۱۸) پھاڑے کی جگہ پھٹے لکھا ہے ' جو صحیح نہیں معلوم ہوتا ۔ نوچے اور لیے کے ساتھ پھٹے نہیں بلکہ پھاڑے زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے ۔

محمد امین خاں لودیانوی نے اپنی کتاب دانشمند اتالیق (مطبع مفید عام لودیانہ ' سنہ ؟) میں بھٹے کی ایک اور پہیلی درج کی ہے ' جس میں بھٹے کی شکل و صورت کے بیان کے بعد ایک اور قدم آگے بڑھ کر اسے کھانے والے کے منہ تک پہنچا دیا ہے :

قد ہے سرو کا ' سبزہ رنگ '　　کھلے بال اور موتی انگ ۔
برہ کا مارا اگن لگاوے　　تب وہ پی کے منہ تک آوے ۔

(۱۴۲) ازار کھول کو بزار میں بیچے ۔

[بھٹا

فائدہ : کھول کو=کھول کر .

لفظ ازار سے نہ صرف ظرافت کا رنگ پیدا کرنے میں مدد ملی ' بلکہ بزار کا قافیہ بھی ہاتھ آگیا .

(۱۴۳) ہریا صندوق لال خانے ' اس میں بیٹھے سدی دیوانے .

[تربوز

فائدہ : صندق ' صندوق . ہریا ' ہرا . سدي (س مکسور ' د مشدد ؛ عربی لفظ سیدی کی دکھنی صورت ہے) ' حبشی .

تربوز کے سبز چھلکے کے لحاظ سے اسے ہرا صندوق کہا ' اور اندر کے سرخ گودے کو لال خانے قرار دے کر اس میں سیاہ بیجوں کو سدي دیوانے بنا کر بٹھا دیا .

(۱۴۴) اے بی‌بی ' یہ تیرے سر میں چونڈا ' یہ نرالا شروا ' یہ تیرے کالے دانے ' یہ تیرے چار پھاکاں !

[تربوز

فائدہ : پھاکاں ' پھانکیں .

یہاں تربوز کو (نہ معلوم کس لحاظ سے) مؤنث فرض کر کے "بی‌بی" سے خطاب کیا ہے . اس کے ڈنٹھل کو چونڈا قرار دیا ہے ' رس کو شروا ' اور بیجوں کو دانے . پھانکوں کے ذکر میں چار کا عدد کوئي خاص اہمیت نہیں رکھتا.

ہمارے ہاں کی ایک پہیلي ہے :

کچا کٹھلا ' کچنار کی کلیاں ؛ شربت کے گھونٹ ' مصری کی ڈلیاں .

اسی کو اہل بہار یوں کہتے ہیں :

کانچ کا گھڑا ' کچنار کی کلی ؛ شربت کا پیالہ ' مصری کی ڈلی .

محمد امین خاں نے ایک پہیلی لکھی ہے (دالشملد اتالیق، ص ۱۴) :

للڈا ملڈا ملڈلی بھانت، سر پر ناف، پیٹ میں دانت .
بھیکا بکرا وا کا ناؤں . یا بوجھو، یا چھانڈو گاؤں .
بھیکا بکرا فارسی تر اور بوز کا ترجمہ ہے .

(۱۴۵) تو ہلتی تھی تو جلتی تھی، تیرا کوک ٹیڑھا کیا ری؟
تیرے پردے اندر پردا؛ اندر کا کالا کیا ری؟

[تربوز

ہلتی جلتی (ہ مفتوح، ج مضموم)، ہلتی جلتی . کوک (واو مجہول)، کوکھ—دکھنی محاورے میں مذکر ہے . ٹیڑھا، ٹیڑھا .

"اندر کا" سے بیج مراد ہیں، جو عموماً اور زیادہ تر سیاہ ہوتے ہیں . کوکھ کوٹیڑھا شاید اس لحاظ سے کہا ہے کہ اکثر تربوزوں کی شکل ٹیڑھی میڑھی اینڈی بینڈی ہوتی ہے . لیکن اس کو عمومیت دینا صحیح نہیں ہے .

(۱۴۶) بادشا کی بیٹی، خشخاش میں لوٹی (یا لیٹی) .

[تربوز

اوپر کی دونوں پہیلیوں میں تربوز کو مؤنث بنا کر ذکر کیا گیا ہے . یہی حالت یہاں ہے . اس سے قبل ہم پوری (شمار ۳۹) اور جلیبی (شمار ۹۱) کا لقب بھی بادشاہ کی بیٹی سن چکے ہیں . تربوز کی بیل چوں کہ زمین ہی پر پھیلتی ہے اور تربوز مٹی یا بالو میں رکھے رہتے ہیں، اور "بادشاہ کی بیٹی" کا مٹی یا ریت میں لوٹنا اچھا نہیں معلوم ہوتا، اس لیے اس کو خشخاش میں لوٹتا ہوا دکھایا گیا ہے .

(۱۴۷) باپ داترا، ماں جھینگری . بیٹے نکلے مانک کے ٹکڑے .

[پھنس، کٹھل

فائدہ : داترا (ت ساکن) ' دنتیلا ' دانت نکالے ہوے . جھیٹری (پہلی ی بھی معروف ' ت ساکن) ' جھوتری ' بڑے بڑے مگر الجھے ہوے بالوں والی . تکڑے ' ٹکڑے .

باپ کٹھل کا اوپر کا چھلکا ھے ' جس پر دندانے ابھرے ہوتے ھیں . مار سے اندر کے لمبے لمبے ریشے مراد ھیں' جن کے بیچ بیچ میں کوئے چھپے رھتے ھیں . کوئے سفید یا سفیدی مائل ہوتے ھیں ' اس لیے انھیں "مانک کے تکڑے" کہا گیا ھے . شاید اس لیے بھی ان کی اتنی قدر افزائی ہوی ھ کہ وہ بہت سوندھے اور مزے دار ہوتے ھیں .

ھمارے ھاں کی ایک پہیلی ھے : ھرے ھرے پتے ' بڑے بڑے کتے .

(۱۴۸) آم کھائی امرائی میں ' کتھلی ستی بزار میں ' بو گئی دربار میں .

[پھلس

فائدہ : کھالی اور ستی (س مفتوح ' ت مشدد) کا فاعل میں (واحد متکلم مؤنث) محذوف ھے .

کٹھل کے کویوں کو آم سے تشبیہ دی ھے . دربار میں بو پھیلنے سے یہ مراد ھے کہ بو ھر طرف پھیلتی ھے . اور اس میں شک نہیں کہ کٹھل کی خوشبو بہت تیز ہوتی ھے اور دور دور تک پھیلتی ھے .

(۱۴۹) کھٹی چٹلی میٹھا بربٹ' پیلے کا مانا کیا ؟ پیلی ہوی چولی زر کی ' اتارنے کا مانا کیا ؟

[انانس ' اننناس

فائدہ : بربٹ (دونوں ب مفتوح) ' امچور ' آم کی سوکھی ہوی پھانکیں ' سیم (ترکاری) کی ایک قسم . مانا = معنی . پیلی (پہلی ی مجہول) ہوی = پہلی ہوی .

پہلے جملے میں اننناس کے کھٹ مٹھے مزے کا بیان ھے ' اور دوسرے میں اس کے سنہرے رنگ کے چھلکے اور گودے کا .

(۱۵۰) اجب دیکھی ' ایسا دیکھی ' دیکھی ھندستان . اجب تماشا ایسا دیکھی : پھل کے موں میں پان !

[اناس

فائدہ : اجب (الف مفتوح ' ج مشدد مفتوح) = عجب . موں = منہ . چوں کہ عورت (یا لڑکی) بول رہي ھے ' اس لیے "دیکھی" (میں نے دیکھا) کہتی ھے . یاد رھے کہ دکھنی محاورے میں ھندستان کل براعظم ھندوستان کو نہیں بلکہ صرف شمالی ھند کو کہتے ھیں . ان کے نزدیک بندھیا چل کے سلسلے کے اوپر کا کل ملک ھندستان ھے اور اس کے جنوب میں دکھن ھے . اور ان کا یہ عقیدہ درست بھی ھے . ایک تو ھندوستان جیسا دور دست ملک خود عجب چیز ھے ' پھر ایک پھل جو منہ میں پان لیے ہوے ھے اور بھی نرالی چیز ھے .

ھمارے ھاں بھی اننناس کی پہیلی اسی طرح کہی جاتی ھے ' مگر اس میں محض ھندستان نہیں بلکہ "سارا ھندستان" دیکھا جاتا ھے :

پورب دیکھا ' پچھم دیکھا اور دیکھا سارا ھندستان . ایک تماشا ایسا دیکھا : پھل کے منہ میں پان .

اس کی ایک اور صورت ھے ' جس میں " سارا ھندستان " کی جگہ "گجرات" اور "پان" کی جگہ "پات" کہتے ھیں - مفہوم میں کوئی فرق نہیں پڑتا .

(۱۵۱) ھات پھری ' بات پھری ' پھری ھندستان . ایسا تماشا نادر دیکھی : پھل کے موں میں پان

[اناس

وهی اوپر والی پہیلي کا تخیل هے ' اور وهی مضمون .

(۱۵۲) بال هے جوں نہیں . اسمان هے تارے نہیں . پانی هے مچھی نہیں .

[نارل ' ناریل

فائدہ : اسمان (پہلا الف مفتوح) ' آسمان . مچھی (م مفتوح چھ مشدد) ' مچھلی .

ناریل کی صفت بلا شبہہ قابل تعریف هے .

(۱۵۳) انمتا ' دهیں جمتا . جو منگتا ' هات نہیں جاتا .

فائدہ : انمتا (الف ن مفتوح ' م ساکن) = عربی انعمت (ت مفتوح) ' تونے بخشا ' دیا . دهیں (دھ مرکب مفتوح ' نون غنہ) ' دهي . منگتا (ن غنہ) ' مانگتا .

انمتا (انعمت) سے معلوم هوتا هے کہ ناریل کتلي بڑی نعمت هے . ناریل کا پانی جم کر گودا بن جاتا هے . دهی سے اس کي تشبیہ نہایت لطیف هے . چوں کہ درخت بہت اونچا هوتا هے ' اس لیے ظاهر هے کہ یہ دهي آسانی سے نہیں ملتي ؛ هاتھ نہیں جاتا !

اس پہیلي کي ایک اور روایت هے ' جس میں " منگتا " کي جگہ " ترستا " بولا جاتا هے .

همارے هاں کی ایک پہیلي بہت سادہ هے : کٹورے پہ کٹورا ' بیٹا باپ سے بهی گورا .

(۱۵۴) هری مسجد سفید خانے . اس میں بیٹھ کو هیں سدی دیوانے .

[ستا پھل ' سیتا پھل

فائدہ : بیٹھی کو ہیں ' بیٹھے ہیں . سفید میں س مفتوح ہے '
اور ستا پھل میں مکسور .

سبز رنگ کی وجہ سے سیتا پھل کو ہری مسجد کہا ہے . سفید خانے اس کا گودا ہے ' اور سیاہ بیج حبشی (سدی) دیوانے ہیں . یہی سدی دیوانے تربوز کے ہرے صندوق میں بھی بیٹھے نظر آتے ہیں (دیکھو شمار ۱۴۳) .

(۱۵۵) ہری مسجد سفید خانے . نماز پڑتیں سدی دیوانے .

[ستا پھل

فائدہ : پڑتیں (ت مفتوح) ' پڑھتے ہیں .

وہی اوپر کی پہیلی کا مضمون ہے ؛ فرق صرف یہ ہے کہ سدی دیوانے بیکار نہیں بیٹھے ہیں ' نماز پڑھ رہے ہیں ' سجدے میں ہیں .

(۱۵۶) لال سندخ ' سفید خانے . اس میں بیٹھے سدی دیوانے .

[رام پھل

وہی سیتا پھل کا مضمون ہے ' فرق صرف یہ نظر آتا ہے کہ رام پھل لال صندوق (سندخ) ہے نہ کہ ہری مسجد .

(۱۵۷) پہاڑ پو گولا لٹکیا .

[کوٹ ' کیتھا

فائدہ : لٹکیا ' لٹکا . کوٹ میں ک اور واو دونوں مکسور ہیں .

کیتھے کا درخت پہاڑ ہے ' جس پر (پو) گولا یعنی کیتھا لٹک رہا ہے .

پہاڑ کا تخیل پہلے بھی دیکھا جا چکا ہے (شمار ۳۱ ' ۸۲ ' ۱۱۱) .

(۱۵۸) مت جا چمن میں لالا ' کم رکھ گلوں سے الفت .

چاروں طرف سے دشمن کلولے کھڑے ہوے ہیں .

[کلولا نارنگی

اگر آخری لفظ ''هیں'' کو دکھنی تلفظ (ی معروف) سے نہ ادا کیا جائے تو یہ پہیلی دکھنی کی نہیں کہی جاسکتی . شروع کا حرف نفی ''مت'' بھی دکھنی میں استعمال نہیں ہوتا . اس لیے یہ شبہہ بے جا نہیں ہے کہ یہ پہیلی خالص دکھنی نہیں ہے ' بلکہ هندستانی هے . بہت سے بہت یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ پہیلی حیدرآباد دکن سے مدراس دکن پہنچی ہوگی ' گو حیدرآبادی پہیلیوں کی زبان بھی بہت زیادہ دکھنی ہی ہوتی ہے .

یہ پہیلی کہہ مکری ہے . دوسرے مصرعے میں لفظ کلولے موجود ہے . دکھنی محاورے میں کلولا کم سن ' ناتجربہ کار ' بے سمجھ یا بے وقوف کے معنی میں استعمال ہوتا ہے .

ہمارے ہاں نارنگی کی یہ پہیلی بچوں میں بہت عام ہے :

وقت ہے دوپہری ' بادشاہ کی کچہری ؛ جامہ ہے سنہری ' بلد ہے دوپہری .

(۱۵۹) ہری چدر ' پیلی پدر . دانتاں اچک ' دیکھتی کدر ؟ [انار

فائدہ : چدر (چ مفتوح ' د مشدد مفتوح ' چادر . پدر ' (چدر کے وزن پر ' قافیہ مہملہ . کدر (ک مکسور ' د مشدد مفتوح) ' کدھر ' کس طرف . اچک (الف مکسور ' چ مشدد مفتوح) ' باہر نکلے ہوئے (دانت) ' کھیس .

پیلی پدر سے چھلکے کے اندر کی زردی کا بیان مقصود ہے . انار کے دانوں کے ابھار کو کھیسوں (اچک دانتاں) سے تشبیہ دی ہے .

اس پہیلی کی ایک اور روایت ہے جس میں ''دانتا اچک' کی جگہ ''دانتاں اچکا کو'' (الف مکسور ' یعنی اچکا کر ' دانت نکال کر ' کھیسیں نکال کر) کہا جاتا ہے .

(۱۶۰) هري گٹھري ' موتهياں بهري . سر پو تبخ ' سولی چڑی .
[انار

فائدہ : موتهياں (واو مجهول) ' جمع موتهي کی ' موتي . تبخ (ت مفتوح ' ب مشدد مفتوح) ' طبق ' طباق . چڑی (چ مفتوح) ' چڑهي .

پورے انار کو گٹهری کہا هے اور دانوں کو موتی . سر کے اوپر کے پهیلے هوے حصے کو طباق سے تشبیه دی هے . سولی شاید ڈالی هے جس میں انار لٹکتا هے .

(۱۶۱) لال سندخ پیلے خانے ' اندر بیٹھے هیں یاخوت کے دانے .
[انار

فائدہ : یاخوت (واو معروف) ' یاقوت .

ایک لال صندوق (سندخ) کے پیلے پیلے خانوں میں یاقوت کے سے سرخ سرخ دانے رکھے هیں .

(۱۶۲) لال مسجد ' پیلے خانے . اس میں بیٹھے بادشا دیوانے .
[انار

اوپر کی پہیلی کا صندوق یہاں مسجد بن گیا هے ' اور یاقوت کے دانوں کو بادشاهت مل گئی هے ! مسجد اور صندوق ' خانے اور بادشاہ اور دیوانے اس سے قبل بهی هم کئی بار دیکھ چکے هیں . دیکھو شمار ۱۰۲ ' ۱۱۹ ' ۱۴۳ ' ۱۴۹ ' ۱۵۴ ' ۱۵۲ وغیرہ .

(۱۶۳) کب تلگ کا چهپوں گي پتهاں کے آڑ میں ؟ یک دن نکلنے کو نکلوں گي بزار میں !
[آم کي کیری

فائدہ : کب تلگ کا = کب تلک ' کب تک . چهپوں گي (چھ مفتوح ' صیغه واحد مؤنث حاضر) ' تو چهپے گي . نکلوں گی = تو نکلے گی .

یہاں کوئی اتا پتا نہیں دیا گیا ۔ صرف یہ بتایا گیا ھے کہ آم کی کیریاں پتوں (پتیاں) کی آڑ میں چھپی رھتی ھیں ۔ اس اعتراض کا کوئی جواب نہیں دیا جاسکتا کہ یہی اتا پتا اور بھی بہت سے پھلوں کا ھو سکتا ھے ۔ چنانچہ بینگن کی پہیلیوں میں (شمار ۱۳۵ ' ۱۳۶) بھی یہی کہا گیا ھے ۔

(۱۶۴) پہاڑ پر درانتی ۔

[املی کے بوتاں

فائدہ : بوتاں (واو مجہول) ' جمع بوت کی ' املی کا پھل ۔

وھی پہاڑ کا تخیل ' جس سے ھمیں ۳۱ ' ۸۲ ' ۱۱۱ شمار کی پہیلیوں میں سابقہ پڑ چکا ھے ۔ املی کے درخت کو پہاڑ اور املی کو اس کی شکل کے لحاظ سے درانتی تصور کیا ھے ۔

(۱۶۵) جہاز جھڑپ ' پھول دنڈي ۔ انگریز کے پیٹ میں حبشی کی ملڈی ۔

[کاجو

فائدہ : جھوپ (جھ اور ز مضموم) ' تابع مہمل ۔ دنڈي (د مفتوح) ' ڈنڈی ۔ ملڈی (م مضموم) ' سر ۔

اس میں شبہہ نہیں کہ کاجو کا پتا دینے کے لیے انگریز کے پیٹ میں حبشی کا سر کہنا نہایت حسین انداز بیان ھے ۔ یہ کاجو کے پھل کا بیان ھے ' اس کے مغز کا ذکر نہیں ھے ۔

(۱۶۶) بادشا کی دم میں وزیر کی ملڈی ۔

[کاجو

اوپر کی پہیلی کے تخیل کو کیسا مسخ کیا ھے !

(۱۷۶) جہاز کتا : میں بلکا تلکا ۔ پتّا کتا : کھڑ بس ' کھڑ بس ۔

پھول کتا : میں واؤں جوگی ۔ پھل کتا : میں سوب کا بھوگی ۔

[جا پھل ' جای پھل

فائدہ : کتا (ک مفتوح) ' کھٹا ' کھٹتا ھے ۔ بلکا تلکا (ب ت مکسور ' دونوں ن غنہ) ' توڑھا میوڑھا ۔ کھڑ بس ' محض مہمل ھے ۔ سوب (واو مجہول) ' سب ۔

درخت توڑھا میوڑھا ھے ' پھول جوگی ھے ' اور پھل سب کے پاس پہنچتا ھے اور سب کا لطف اٹھاتا ھے ۔ یعنی جاے پھل !

(۱٦٨) اتی سری کی گھڑی ' اس میں شمرخ بھری ۔ انگلی لگاے تو چمٹی لڑی ۔

[چپل سینڈ کا پلڈو ' ناگ پھنی کا پھل

شمرخ (ش ر مفتوح) ' شیرہ ' چاشنی ۔ چمٹی (چ مضموم) ' چیونٹی ۔ لڑی ' اس (چیونٹی) نے کاٹا ۔ چپل سینڈ (چ مفتوح ' پ مشدد مفتوح ؛ ی مجہول ' ن غنہ) ' ناگ پھنی ۔ پلڈو (پ مفتوح ' واو معروف) ' پھل ' بیر کی وضع کا پھل ۔

ناگ پھنی کے پھل کو چھوٹی سی گھڑیا یا مٹکی (اتی سری کی گھڑی) کہا ھے ' اور اس کے رسیلے گودے کو شمرخ قرار دیا ھے ۔ چوں کہ اس کے اوپر باریک باریک سے کانٹے ھوتے ھیں ' جن کی وجہ سے اس کا پودے میں سے توڑنا مشکل ھوتا ھے ' اس لیے کہا کہ اسے انگلی لگانے سے چیونٹی سی کاٹ لیتی ھے ۔

(۱٦۹) اتی سری کی بگھیاں ' جلکل موں گھر در ۔ کسمبے کی چولی پو کاجل کا سنگار ۔

[گھومچی ' گھنگچی

یہ زرا سی بٹیا جنگل میں رہتی ہے . کسمبے کے رنگ کی چولی پہنتی اور کاجل کا سنگار کرتی ہے .

محمد امین خان نے اسی مضمون کی ایک پہیلی لکھی ہے (دانشمند اتالیق ' ص ۱۵) : صورت اچھی رنگ سہانا ؛ کالا داغ اور بوجھے دانا .

(۱۷۰) کالی مرغی کرک نات ' انڈے دیتی بے شمار . انڈے پڑے تش میں ' بھری پڑی غش میں .

[خشخش ' خشخاش

فائدہ : تش (ت مفتوح) ' طشت ' تھالی .

یہ کرک ناتھ زات کی کالی مرغی پوست کا ڈوڈا ہے ' اور اس کے انڈے خشخاش کے دانے ہیں جو پوست کے اندر سے نکلتے ہیں . دوسرا جملہ بہت خوش نما ہے ' مگر براے بیت .

ہمارے ہاں خشخاش کی ایک مشہور پہیلی ہے :

ایک چڑیا چونڈے دار ' اس کے بچے نو ہزار .

(۱۷۱) ہرا تافتا ' عالم سارا چابتا .

[پان

فائدہ : تافتا ' تافتہ .

پان کے پتے کو سبز رنگ کے تافتے سے تشبیہ دی ہے .

میرزا سودا نے پان کی ایک پہیلی خوب کہی ہے :

دھرے لہتے اگون رہیں ؛ بھائی رے ہم ان سے کہیں .

بھائی رے (= بیرا ' یعنی بیڑا) کے الفاظ نے اس کو کچھ مکری بنا دیا ہے .

(۱۷۲) جنگل میں ییک جھاڑ تھا - اس کا نام شیخ مدار تھا . اس کا لہئو حلال تھا ' اس کا گوش حرام تھا .

[مہندی ' مہندی

فائدہ : لھئو ز لہ مرکب ' واو معروف) ' لہو ' خون .

تقریباً یہی الفاظ (اور یہی تخیل) ہم گلے کی پہیلی (شمار ۱۳۴) میں سن چکے ہیں . گلے کے لیے شوربے (یعنی رس) کو حلال اور بوٹی کو حرام کہنا بجا سہی ؛ مگر مہندی کے سرخ رس کو حلال اور اس کے پتوں کو گوشت (گوش) کہہ کر حرام قرار دینا دکھنی ذہن کی انوکھی اپج ہے .

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی ہے :

ایک نار دیکھن میں ہري ' اندر سب لوھو سے بھری . جو کوئی واسے سلگت کرے ' اپنے ھاتھ لوھو سے بھرے .

(۱۷۳) زمین سے نکلی جگ جگ ناری . کمر پتلي جوبن بھاري .
[کوت میر ' کوتھ میر

فائدہ : کمر (= کمّر) میں م مشدد ہے . جگ جگ ناری (دونوں ج مکسور) ' ہری بھری ' چمکتی دمکتی .
تعریف ھی سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ کوتھ میر جنوب کے باشندوں کو کس قدر عزیز اور مرغوب ہے .

(۱۷۴) بھائی رے ' بھائی جلے رے ! رات جاتی تھری ' بات جاتی میری . تو تبی لے ' کسے تبی دے .
[موگرے کا پھول

فائدہ : بھائی جلے (ج مفتوح ' ن مشدد) ' سگا بھائی . تبی = تو بھی . تو تبی......دے ' یا تو تو ھی لے ' یا کسی اور ھی کو دے .
کس نفاست اور لطافت سے موگرے کے پھول کا حال بیان کیا گیا ہے !

(۱۷۵) بیک گلاب کا پھول ' سارا ملدوا چھایا . باپ بہت میں ' بیٹا جلوا نہایا .

[گلر (گولر) کا پھول

فائدہ : گلر (گ مضموم ' ل مشدد مفتوح) ' گولر . جلوے (ج مضموم) کا نہانا وہ غسل ہے جو جلوے کی رسم کے دن کیا جاتا ہے .

اس مسلے کی توضیح مجھے مشکل معلوم ہوتی ہے .

ہمارے ہاں گولر کی ایک نہایت لطیف پہیلی کہی جاتی ہے :

کچا کچلو ' دودھ لکھاتا . پکا پھوڑو ' جیو اُڑاتا .
میرا پھول کوئی نہ پاتا . اوتم بتاوے تم کو ساتا !

(۱۷۶) بھائی رے بھائی جلے رے ! رات سے گئے ' سارے کام سے گئے . تیری تو کرلے ' نہیں کسی کو کر دے .

[پھول

ابھی شمار ۱۷۴ میں ہم تقریباً ان ہی لفظوں میں موگرے کی پھول کی پہیلی سن چکے ہیں . یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ موگرے کے پھول میں اور محض پھول میں آخر فرق کیوں کر قائم کیا گیا ہے . لیکن یہ امر محقق اور صحیح ہے کہ یہ پہیلی محض پھول کی ہے . ایک بزرگ نے اس کی تشریح مجھے یوں بتائی تھی کہ بھائی اور بھائی جلے کے الفاظ سے خود پھول کو مخاطب کیا گیا ہے ' اور مراد یہ ہے کہ پھول عموماً ساری رات کو ' بلا کسی نوع کی عیش و عشرت کے ' ضایع کر دیتے ہیں اور بالکل آخر میں کہیں صبح کے وقت کھلنا شروع کرتے ہیں . اس لیے پھول کو ان الفاظ میں گویا تنبیہ کی گئی ہے !

(۱۷۷) ہری ہری دنتی ' سفید بھات . لو لوگو ہاتے ہات .

[پھول

فائدہ : ھاتے ھات ' ھاتھوں ھاتھ .

اس سے بڑھ کر پھول کی اور کیا توصیف ھوسکتی ھے . سفید بھات سے معلوم ھوتا ھے کہ کسی سفید پھول کا ذکر ھے . اس کی تصدیق اس امر سے بھی ھوسکتی ھے کہ مدراس دکھن میں سفید پھول ' اور خاص کر موگرے کا پھول ' بہت پسند کیا جاتا ھے . اس سے شمار ۱۷۳ ' اور ۱۷۶ کی پہیلیوں کے انگر بھیدوں کا بھی پتہ چلتا ھے . لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاھیے کہ ان کے ھاں گلاب اور گیندے کے پھول مرغوب نہیں ھیں .

(۱۷۸) اتی سری کی وو . بالاں بھری وو . بونج بھری وو . باس بھری وو . تمیں سمجیں گے وو . وونئیں وو !

[بچ ' بچھ

فائدہ : اتی سری کی (الف س مفتوح ' ت مشدد) ' زراسی ' چھوٹی سي . وو=وہ . بونج (و معروف ' ن غنہ)' پھپوندي . تمیں سمجیں گے ' تم سمجھو گے .

یہ سب بچ کی تعریف ھے : وہ زرا سی ھے ؛ بالوں (بالاں) سے بھري ھوی ھے ' یعنی اس پر بال بہت سے ھوتے ھیں ؛ اس پر پھپوندی لگی ھوتی ھے ؛ اس میں بدبو ھوتی ھے . اور جسے تم سمجھہ رھے ھو وہ نہیں ھے بلکہ وہ ھے ! کیا خوب پہیلی کہی ھے .

بچھ (یا گھڑ بچھ) ایک پودے کی گرہ دار جڑ ھوتی ھے . اسے عربی میں وج (واو مفتوح) اور فارسی میں اگر ترکی اور سوسن زرد کہتے ھیں . صاحب مخزن‌الادویہ کا بیان ھے کہ یہ پودا پانی میں پیدا ھوتا ھے ؛ اس کے پتے نرگس کے پتوں سے زیادہ لمبے چوڑے ھوتے ھیں ' کھردرے اور بہت گلنجان ھوتے ھیں . اس کی جڑ ' یعني بچھ ' گرہ‌دار ھوتي ھے ؛ اور اس کی ڈنڈیاں ایک دوسرے سے لپٹی اور چپکي ھوي ھوتی ھیں .

اس کا رنگ سرخی مائل سفید ہوتا ہے . اس پہیلی کا یہ بیان بھی صحیح ہے کہ اس میں پھپھوندی لگی ہوتی ہے . شاید اسی وجہ سے اس میں بدبو (باس) پیدا ہوجاتی ہو ' ورنہ اسے بدبو کہنا صحیح نہیں ہے . اگر جو تازہ ہو تو اس کی بو بری نہیں ہوتی ! بلکہ علامہ ابن‌البیطار (صاحب کتاب‌الجامع لمفردات‌الادویۃ والاغذیۃ) نے اسے خوشبو لکھا ہے . پہیلی میں جن بالوں کا ذکر ہے وہ اس کے ریشے ہیں .

(۱۷۹) لاکھ روپیے کو سیر .

[لاکھ

لاکھ کے لفظ میں توریہ ہے . یہ پہیلی کہہ مکرنی ہے . ہمارے ہاں بھی لاکھ کی پہیلی اسی طرح کہی جاتی ہے : لاکھ ٹکے کی سیر بھر .

تصحیح

ہندستانی کی گذشتہ (اپریل سنہ ۱۹۳۵ع) کی اشاعت میں دو مقام پر تصحیح کرلی جاے :

ص ۲۱۹ ' سطر ۸ میں " میرزا رفیع سودا " کی جگہ " سید انشاءاللہ انشا " پڑھنا چاہیے -

ص ۲۴۰ ' سطر ۷ میں لفظ خیر کی جگہ خبر ہونا چاہیے -

(م ن و)

تبصرے

دیوان مومن

دیوان مومن مرتبہ مولوی ضیا احمد صاحب ام - اے لکچرار مسلم یونیورسٹی علیگڈہ ' شانتی پریس الہ آباد میں طبع ہوا ہے - کاغذ عمدہ - خط صاف اور خوبصورت - دیوان کے اول صفحہ پر حکیم مومن خاں کی تصویر ہے اور چند ابتدائی اوراق میں ڈاکٹر ایم ' ایچ - سید نے بسلسلۂ تعارف مومن خاں کی شاعری پر چند مفید خیالات کا اظہار فرمایا ہے جس کو اس کتاب کا ریویو کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا -

دیوان کی شرح اور مقدمہ ضیا احمد صاحب کی جگر کاوی اور محنت پژوہی کا نتیجہ ہے اس سے موصوف کے وجدان شعری ' صحت مذاق اور حسن ادراک پر کافی روشنی پڑتی ہے - وہ اس بسیط مقدمے میں جو بجائے خود ایک ادبی کارنامہ کہا جا سکتا ہے مومن کے محاسن شاعری کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں بہت حد تک کامیاب ہوئے ہیں - مرتب نے شاعر کی ہر خصوصیت کو ایک علحدہ عنوان کے ساتھ نمایاں کیا ہے جس سے اُس کی شاعرانہ فطرت کی پرکاری اور اُس کے طلسمی نغمات سے لطف اندوز ہونے میں ایک خوشگوار آسانی پیدا ہوگئی ہے اس کے علاوہ مومن کی دنیائے شاعری میں چند ایسے جذبات کو جس سے لوگ ابھی تک ناواقف تھے نمایاں کیا گیا ہے - اُن کے اشعار کا ایک بڑا حصہ انہیں لطیف نامعلوم جذبات سے پر ہے جس کو فاضل مقدمہ نگار نے " طنز و مکر " شاعرانہ سے موسوم کیا ہے - یہی حقیقت میں مومن کی عاشقانہ شاعری کی جان ہیں اور دنیا کے

بہت کم شعرا اس انداز کلام میں ان کی ہمسری کا دعویٰ کرسکتے ہیں - ضیا احمد صاحب کی یہ قابل حیرت دریافت مستحق ستایش ہے -

مومن عام شعرا کے خلاف اپنی شاعری اور زندگی کو ہم اہنگ بنانے کی کوشش میں کامیاب ہوتے ہیں - ان کی شاعری ان کی زندگی کا آئینہ معلوم ہوتی ہے - مثنوی ' غزل ' مخمس ' قطعات سب اس کا ثبوت دے رہے ہیں - لیکن چونکہ ان کے احساس شعری میں انتقال ذہنی بہت کم واقع ہوتا ہے اس لئے ان کے اشعار زیادہ تر وقوعہ نگاری کی صورت اختیار کرلیتے ہیں اور جذبات کو حیرت سے آشنا نہیں ہونے دیتے جس کی وجہ سے ان کی شاعری کشف وجدانی ' و الہانہ انداز ' اور جمالیاتی عنصر سے محروم رہ جاتی ہے ان کے اندر حیات انسانی کے مختلف اسرار و رموز تلاش کرنا بے سود ہے - مومن کا آرٹ ان کے طرز بیان میں نمایاں ہوتا ہے اور وہ الفاظ کی بازیگری سے پرواز تخیل کی کمی کو پورا کرتے ہیں - ان کی شاعری صرف عشق و محبت پر مشتمل ہے اور ان کا عشق ' ہوس اور شہوانیت سے خالی نہیں کہا جاسکتا - وہ فطرت انسانی کے اس منظر کا مشاہدہ کرتے ہیں جہاں روح ایک سخت نفسانی کشمکش میں مبتلا ہے - ان کی شعری مخلوق اسی فضا کے ہیجان و انتشار میں زندگی اختیار کرتی ہے اور ان کے اسی داخلی رنگ میں متشکل ہوتی رہتی ہے - اس عالم میں یہ عوام کے قلب کی عاشقانہ واردات کی ترجمانی کرتے ہیں - ان کا یاس ' ان کا غم ' ان کی تمنائیں ' ان کا طنز و مکر اسی طرح کے شعری فانوس خیال کی متحرک تصویریں ہیں -

مومن کی شاعری پر اس سے پیشتر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ھے ' لیکن اس مقدمہ اور شرح میں جس صاف اور سلجھے ہوئے طرز نگارش کا ثبوت دیا گیا ھے وہ نہایت قابل تحسین و ستائش ھے -

(ط)

علم الحروف یا تحقیقات ماہر

از جناب حکیم مقصود علی خان ماہر - قیمت ۳ روپیہ -

پتہ—محلہ فراش خانہ - دہلی -

علم کتابت کے معاملے میں اردو زبان کی بے مائگی ارباب علم پر مخفی نہیں ھے - اردو ادب کی موجودہ رفتار کو دیکھتے ہوئے یہ توقع نہیں کی جاسکتی تھی کہ ایسے خشک موضوع پر اسقدر جانفشانی کے ساتھ کوئی تحقیقات بھی کی جائیگی - جناب حکیم مقصود علی خان صاحب ماہر نے اپنی کتاب میں بڑی تفحص و کاوش کے ساتھ خطاطی پر تفصیلی اور برموزات پر اجمالی نظر ڈالی ھے - انہوں نے اس میں صرف کتابت اور اسکے انواع سے بحث نہیں کی ھے اور نہ صرف اس کی عہد بہ عہد ترقی اور خوشنویسوں کے حالات بتانے پر اکتفا کیا ھے - بلکہ اس کے لسانیاتی پہلو پر بھی روشنی ڈالی ھے - تخلیق السنہ ' ان کی چند در چند اقسام ' ان کا تدریجی ارتقا ' ابجد کی ابتدا ' مختلف زبانوں کے ابجد کی نوعیت اور ان کی تفریق ' رسم الخط پر ان کے اثرات کی توجیہ و تاویل فرضکہ موضوع کے کسی ضروری پہلو کو نظر انداز نہیں کیا گیا ھے - کتاب کے حصہ سویم میں انہوں نے تقریباً تمام ایشیائی زبانوں کی ابجد اور رسم الخط کی مثالیں اور بعض اساتذہ فن کی اصل وصلیوں کے فوٹو بلاک بھی دئے ہیں - مختصر یہ کہ اس کتاب میں جس قدر معلومات

اور دود سری کي کئی هے اس کا اندازہ پڑھنے هی سے هوسکتا هے - امید هے
کہ پبلک اس کی قدر کرے گی اور جناب ماهر کی یہ سعي جمیل مشکور
ثابت هوگی - (ص)

سی‌پارۂ دل

از جناب اختر جونا گڈھی - مطبوعہ اخبار پریس آگرہ -

یہ جناب اختر جونا گڈھی کي غزلوں کا مجموعہ هے جو
حضرت دلگیر اکبرآبادی مرحوم کے نام سے معنون کیا گیا هے - تقریب مرحوم
هی کے قلم سے هے جو اس مجموعہ کی اشاعت سے کچھ پہلے راهی ملک عدم
هوئے - التماس میں خود مصنف نے موجودہ شعر و شاعری پر کچھ اظہار
خیال کیا هے - غزلیں بہت هیں - بعض اشعار خاصي اچھے هیں - اس
صنف میں اتنی طبع آزمائی کی جا چکی هے کہ اب کسی کا اچھی غزل
کہہ لینا بہت دشوار هے - اس لئے یہ مجموعہ بہت غنیمت - غزلوں کي
زبان صاف اور سلیس هے - (ص)

سودیشی اردو

از جناب قاضی عبدالصمد صاحب -

قیمت علاوہ محصول ڈاک ۴ آنہ - ملنے کا پتہ مولوي محمد ادریس
میرٹھی - مکتبہ شرقیہ دهلی -

یہ کتاب بچوں کے لئے هے - اس میں مصنف نے " خالص اردو "
میں بچوں کے لئے چھوٹے چھوٹے مضامین اور کہانیاں لکھی هیں جس
میں شروع سے آخر تک ایک لفظ فارسی اور عربی کا نہیں آنے دیا هے -
کتاب مفید اور دلچسپ هے -

ضروری کہانیاں

از جناب قاضی عبدالصمد سیوہاروی -

قیمت علاوہ محصول ڈاک ۲ آنہ - ملنے کا پتہ مولوی محمد ادریس
میرٹھی - مکتبہ شرقیہ دھلی -

اردو زبان میں بچوں کے لئے ادبی سرمایہ بہت کم ہے - اس مختصر
سی کتاب میں مصنف نے بہت سے تاریخی چٹکلے مجتمع کردیئے ہیں
جو علاوہ سبق آموز ہونے کے بچے کی ذہنیت کو ابتدا ہی سے متعصب
اور گمراہ کن مورخین کے مسموم اثرات سے محفوظ رکھیں گے - قرون وسطیٰ
کے ہندوستان میں مسلمان بادشاہوں کا جو طرز عمل مختلف مذاہب
کے لوگوں کے ساتھ تھا اس کا صحیح نقشہ ان تاریخی کہانیوں میں کھینچا
گیا ہے -

اتالیق الصبیان

مصنفہ ڈاکٹر احمد شاہ صاحب -

مطبوعہ مطبع انتظامی کانپور - قیمت علاوہ محصول ڈاک ۱ روپیہ - ۲ آنہ -
ملنے کا پتہ - ڈاکٹر احمد شاہ نور منزل ڈاکخانہ راجپور -

اس کتاب میں ہندستانی زندگی و ضروریات زندگی ' مختلف
پیشہ‌ور لوگوں کے حالات اور ہندوستان کے نباتات اور حیوانات کا بیان
مختصر پیرایہ میں مختلف عنوان کے ماتحت سادہ اور سلیس زبان
میں نظم کیا گیا ہے - مصنف کا خیال ہے کہ اس طرح بچوں کو اپنے
ملک و قوم کے متعلق بہت سی باتیں بہ آسانی یاد ہوجائیں گی - یہ
صحیح ہے لیکن ان کی بعض نظمیں بہت روکھی پھیکی ہیں - اور بعض

جگہہ سخیف خیالات نظم کردئے گئے ہیں مثلاً گلدانہ کی تعریف میں
کہتے ہیں ع

بد ذات اس سے کٹتی ہیں دیہات والیاں

بچپن میں اگر معلومات اتنی وسیع نہ ہوں تو کوئی حرج نہیں -
بہ حیثیت مجموعی کتاب کی افادیت ظاہر ہے - (ص)

عہد عثمانی میں اردو کی ترقی -

از ڈاکٹر سید محی الدین قادری زور -

مطبوعہ اعظم اسٹیم پریس حیدرآباد - دکن -

دکن میں شمالی ہندوستان سے بہت پہلے اردو زبان اور ادب نے
نشو و نما پائی ہے - وہاں اردو شعراء اور ادباء کی سرپرستی کم و بیش
ہر زمانے میں کی گئی ' لیکن عہد عثمانی میں جو فروغ اردو زبان اور ادب
کو حاصل ہوا ہے ' اس کی نظیر نہیں ملتی - جدید اردو ادب کا
معتدبہ حصہ حیدرآباد کی کاوشوں کا نتیجہ اور اعلیٰ حضرت سلطان العلوم
کی سر پرستی کا ممنون احسان ہے -

اس کتاب میں ڈاکٹر زور نے جو تصنیف وتالیف میں بے مثل مہارت
رکھتے ہیں ' اعلیٰ حضرت سلطان العلوم کے ذوق ادب اور اردو نوازیوں پر ایک
تفصیلی نظر ڈالی ہے - اس کتاب کو پڑھکر حیدرآباد کی ادبی سر گرمیوں
کا صحیح اندازہ کیا جاسکتا ہے جو مختلف انجمنوں ' اداروں ' وسائل
و اخبارات اور انفرادی کوششوں کی صورت میں اسوقت اردو زبان اور ادب
کے لئے سر چشمہ حیات بنی ہوی ہیں اور سلطان العلوم کے سایہ عاطفت
میں ایک شاندار مستقبل کا پیغام دیتی ہیں ۔ (ص)

حیدرآباد دکن کی تعلیمی ترقی -

از جناب عبدالقادر سروری ام - اے ' ال ال بی -

مطبوعہ اعظم اسٹیم پریس چار مینار حیدرآباد دکن - قیمت -

اس کتاب کا موضوع عنوان سے ظاہر ہے - زمانہ سابق میں ریاست حیدرآباد میں تعلیم کے مختلف ادارے ' عام تعلیم کی طرح اندازی اور اس کی عہد بہ عہد ترقی ' مختلف تحریکیں ' جامعہ عثمانیہ کا قیام اسکے جملہ شعبے اور ان کی موجودہ حالت پر بہت مختصر اور جامع تبصرہ کیا گیا ہے - زیادہ واقعات بیان کرنے پر اکتفا کی گئی ہے اور کہیں کسی قسم کی تنقید یا کوئی اصلاحی تجویز نہیں پیش کی گئی ہے - موضوع بہر حیثیت مفید ہے - (ص)

عصر جدید

مرتبہ و مولفہ جانکی پرشاد صاحب

مطبوعہ اعظم اسٹیم پریس حیدرآباد -

حیدرآباد میں علوم و فنون کی ترقی ' اسکے نظام حکومت اور اسکی اقتصادی و مالی حالت پر اس کتاب میں ایک اجمالی نظر ڈالی گئی ہے - قریب قریب ہر شعبہ پر مختصراً تبصرہ کیا گیا ہے جس سے حیدرآباد کی سیاسی و معاشری حالت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے - ہر چند کہ تصویر کا صرف ایک پہلو دکھایا گیا ہے لیکن پھر بھی تاریخی حیثیت سے اس کتاب کی اہمیت مسلم ہے -

---

مرہٹی زبان پر فارسی کا اثر

مولوی عبدالحق صاحب بی - اے - سکریٹری انجمن ترقی اردو -

شائع کردہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۲۳ صفحات قیمت ۸ آنہ

فارسی زبان نے اپنی ہمہ گیری اور شیرینی کے لحاظ سے جہاں بڑے بڑے ملکوں کی زبانوں مثلاً روسی ' ترکی اور جرمن وغیرہ پر اثر ڈالا ہے وہاں

ھندوستان کی مختلف زبانوں پر بھی اس کا اثر گہرا ہے - بنگالی زبان کی ابتدائی نشو و نما سراسر اسلامی حکومت کے تحت میں ہوئی - پنجابی پر فارسی کا خاصا اثر ہے - اس مقالہ میں مولوی صاحب موصوف نے مرھٹی زبان پر فارسی کے تدریجی اثر کو دکھانے کی کوشش کی ہے - یہ مقالہ اول بار رسالہ اردو بابت اپریل سنہ ۱۹۲۱ع میں شایع ہوا تھا مگر اب دوبارہ طباعت کی بعض غلطیوں کی تصحیح کے بعد رسالہ کی شکل میں شائع ہوا ہے - مولوی صاحب نے فارسی زبان کے مرھٹی پر اثر کرنے اور مرھٹی ادب میں داخل ہونے کے نو دس اسباب گنائے ہیں - پھر مولانا نے اس تدریجی اثر کے تین دور قائم کئے ہیں -

(۱) سنہ ۱۲۹۰ع سے لیکر سنہ ۱۳۹۰ع تک - اس دور میں فارسی کا مطلق کوئی اثر نہ تھا - خالص مرھٹی بولی جاتی تھی - اس سلسلہ میں مولوی صاحب نے مشہور مرھٹی شاعر دینا نشوری کے کلام کا اقتباس بھی دیا ہے -

(۲) ۱۳۹۰—۱۶۵۶ع تک - یہ وہ زمانہ ہے جب مہاراسٹر کا علاقہ مسلمانوں کے مفتوحہ صوبوں میں شامل ہوگیا ہے - پھر کچھہ دنوں کے بعد دھلی کا اثر کم ہو گیا اور اسی جگہ کی خاک سے بہمنی سلطنت پیدا ہوئی جو ھندو اور مسلمانوں کے ساتھہ یکساں برتاؤ کرتی تھی - اسکا نتیجہ یہ ہوا کہ مرھٹے نظام حکومت میں برابر کے شریک ہوگئے - دفتر کی زبان فارسی تھی - پھر اس سے اتنی ربط ضبط بڑھی کہ خود مرھٹے اسکو اپنی زبان میں شامل کرنے لگے - بہمنی سلطنت کا زمانہ اس اثر کا منتہائے کمال ہے - یعنی فارسی الفاظ کے ساتھہ فارسی ترکیبیں بھی بلاتکلف استعمال ہونے لگیں - مولوی صاحب نے اس دور کے خطوط کی نقلیں اور ادبی ٹکڑوں کے اقتباسات سے بھی یہ ثابت کیا ہے کہ فارسی کے الفاظ اتنے داخل ہوگئے تھے

کہ خود مرہٹی زبان مثل ایک ایسے جسم کے ہو گئی تھی جس کی روح فارسی تھی - بعض ھندو ناموں کی بھی صورت بدل گئی تھی مثلاً عبدالپرتاب وغیرہ -

(۳) ۱۶۵۶—۱۸۱۸ع تک - اس دور میں فارسی کا زور گھٹتا گیا اور جو الفاظ آچکے تھے بس وھی باقی رہ گئے - حال میں ایک اور تحریک اس قسم کی چلی تھی کہ فارسی الفاظ ایک سرے سے نکالدئے جائیں مگر مسٹر تلک مرحوم نے اس کی سخت مخالفت اسوجہ سے کی کہ فارسی الفاظ نکل جانے کے بعد مرہٹی زبان بالکل بے مزہ ہو جائیگی -

مولوی صاحب نے بہت سے الفاظ ' خطابات اور خاندانی ناموں کی ایک ایسی لانبی فہرست دی ہے جو اب بھی مرہٹی میں رائج ہیں اور جنکی ابتدا فارسی اثر کے ماتحت ہوئی -

آخیر میں مولوی صاحب موصوف نے مرہٹی رسم الخط اور مرہٹی شاعری کی غرض و غایت سے بحث کی ہے اور مشہور مرہٹی مصنفین کی اس رائے سے سختی سے اختلاف کیا ہے کہ شیواجی کی کامیابی اور مرہٹی قومی بیداری میں شاعروں کا زبردست حصہ ہے - مولوی صاحب کا قول ہے کہ مرہٹی شاعری کا مقصد خدا کی عبادت ہے ' سیاست نہیں - خداپرستی ہے ' دنیاداری نہیں - اس لئے مرہٹی شاعر گوشہ نشین ہوے اور فقر و فاقہ کی زندگی بسر کرتے تھے - اس لئے یہ نظریہ صرف یورانی طرز کے مورخین اور اہل قلم حضرات کی ایک اپج ہے جسکا ثبوت واقعات سے نہیں ملتا -

اس میں شک نہیں کہ مولوی صاحب نے اس مقالہ کی تیاری میں بڑی جانفشانی اور تحقیق سے کام لیا ہے ضرورت ہے - کہ اردو میں اس

قسم کی معلومات شایع ہوں جن سے ہمکو اپنے ہمسایہ ادیبوں کا حال معلوم ہوتا رہے - (و)

شعرالحکم جلد دوم

یہ کتاب جناب گویا جہان‌آبادی کی غزلوں ' نظموں اور رباعیوں کا مجموعہ ہے - شروع میں ۷ صفحات کا تعارف مولانا عبدالماجد صاحب دریابادی کا لکھا ہوا مجموعہ میں شامل ہے - گویا صاحب عرف عام کے شاعر نہیں بننا چاہتے - وہ حسن وعشق کی اُس پارینہ داستان سے بچنا چاہتے ہیں جسے اگر سلیقے سے نہ ادا کیا جائے تو فسق و معصیت کے سوا کچھ نہیں ہے - چنانچہ انہوں نے اپنی کتاب کا دوسرا باب نعت و مناقب کے لئے وقف کردیا ہے جس میں پیغمبر اسلام صلعم - خلفائے راشدین - ائمہ اہلبیت پھر حضرت غوث پاک و حضرت بہاؤالدین نقشبند کی مدحیں ہیں -

پہلے باب میں غزلیں ہیں مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غزلوں کا بھی انتخاب ہے - تیسرے باب میں نظمیں ہیں - ضخامت ۸۱ صفحے - قیمت ۸ آنے - ملنے کا پتہ حمیدیہ بک ڈپو پیلی بھیت -

---

چند ڈرامے

یہ سات مختصر تمثیلوں کا مجموعہ ہے جو جناب نورالہی و محمد عمر صاحبان لاہوری کے ادب دوست قلموں کا نتیجہ ہیں - یہ کتاب ان کی پہلی تصنیف نہیں - ادبی رسائل میں جستہ جستہ موقت مضامین کے علاوہ کتاب ناٹک ساگر ایک مستقل مفید اور مشہور تصنیف ہے -

اس جدید تصنیف میں ادماوتی - ہمہ خانہ آفتاب - جنون ادب - مہابلی - پہلی پیشی - چپ کی داد - لاگ ڈانٹ کے عنوانات سے ڈرامے لکھے گئے ہیں - زبان عمدہ ہے اور اکثر مقامات پر بولنے والے کی حیثیت کے مطابق زبان اختیار کی گئی ہے - مہابلی میں اکبر و ابوالفضل کی تمثیل ہے تو ابوالفضل کی زبان سے عالم پناہ - نتائج و عواقب - موجب صد اضطراب وغیرہ ترکیبیں ادا کرائی ہیں - ناظم اردو بک اسٹال بیرون لوہاری دروازہ لاہور سے ۸ آنہ میں مل سکتی ہے - قلم ذرا خفی ہے - کتابت عمدہ ہے - کاغذ معمولی - اسکولی کتابوں کی تقطیع پر ۱۲۸ صفحات کی کتاب ہے -

---

شعرستان

سید محمود اعظم فہمی ترمذی اب تک نثر کے میدان میں خاموش کام کرتے رہے - انہوں نے چند کتابوں کے ترجمے فارسی سے اردو میں کئے ہیں - مثلاً تاریخ ملل قدیمہ اور سیاحت ہوا وغیرہ ' لیکن فہمی صاحب کی طبیعت میں شعر و شاعري کا ذوق بهي خاصہ ودیعت کیا گیا ہے - چنانچہ اب شعرستان کے نام سے انہوں نے اپنا مجموعۂ نظم جامعہ ملیہ دہلی سے شائع کیا ہے جس میں شروع میں حضرت جگر مرادآبادی نے "اشارات" کے عنوان سے کچھہ تقریب کی ہے پھر ناصر علي صاحب کا ایک مقدمہ ۱۳ صفحات کا شامل ہے جس میں کچھہ خصوصیات کلام اور کچھہ مصنف کے ذاتي اور خاندانی حالات درج کئے ہیں - پھر کوئي سو صفحات کا مجموعہ نظم ہے جس میں متعدد حصے کردے - پہلا حصہ " سر نوشت " ہے - اس میں حمد و نعت ہے - اس کے بعد شاہکار ' درسگاہ خونناہہ ' دوآتشہ ' سی پارے ' لوح مزار کے نام سے منظومات کو تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصہ کے

ذیل میں متعدد نظمیں ھیں - سی پارے میں غزلیات ھیں اور ''دوآتشہ''
میں دیگر شعراء مثل جگر ' سہا ' حسرت وغیرہ کے کلام پر تضمینیں ھیں -
فہمی صاحب پر کچھہ جگر کا اثر معلوم ہوتا ہے اور کچھہ حسرت کا -
ان کی شاعری حسرت و جگر دونوں کے رنگوں کا مجموعہ ہے -

اسلامی تاریخ کی سچی کہانیاں

اردو زبان کی وسعت میں تو اندنوں کچھہ شبہہ نہیں لیکن
سخت ضرورت تھی کہ بچوں کا لٹریچر بھی وسیع کیا جاے کیونکہ
بچوں کا آسان لٹریچر اور پھر مفید و اخلاقی لٹریچر کی ملک میں
بہت کمی تھی - مولوی محمد حسین صاحب محوی لکھنوی
نے ادھر توجہ کی ہے اور دو حصوں میں مفید اخلاقی تاریخی
قصے لکھے ھیں - ادب ملک کی بدقسمتی سے افسانہاے دیو و پری کا
مرادف سمجھا جاتا ہے یا داستانہائے حسن و عشق کا بیان یا مغربی
ادبیات کی تقلید میں حکایات سرقہ و تفتیش کا تزکرہ - لیکن ظاہر
ہے کہ ادبیات صحیحہ میں تو پھر مخرب اخلاق ادب کون ہوگا -
اور اگر یہہ اقسام ثلاثہ صالح ادب ھیں تو طلسم ہوشربا اور فسانۂ آزاد
کیوں بری ہوں - محوی صاحب نے اس سلسلے میں بچوں کی ذھنی
تربیت کا لحاظ رکھنے کی بہت کوشش کی ہے - جامعہ ملیہ دھلی '
اس قسم کے مفید لٹریچر کی اشاعت پر قابل تحسین و مبارکباد
و دعائے بقا ہے - کتابت اعلی - قیمت حصہ اول (۵۶ صفحات) ۴ آنہ -
حصہ دوم (۸۷ صفحات) ۲ آنہ -

بچوں کی کتاب

اس کتاب میں جناب حامد علی صاحب نے بچوں کیلئے اسد نامی ایک فرضی لڑکے کا قصہ لکھا ہے اور بچوں کی دلچسپیوں کے عنوانات مثلاً طوطا - بلی - تتلی وغیرہ پر عمل اور آسان زبان میں ۲۳ سبق لکھے ہیں - کتاب بچوں کیلئے اچھی اور مفید ہے - جامعہ ملیہ دہلی سے ۴ آنہ میں مل سکتی ہے -

---

بچوں کی نظمیں

سعود انصاری صاحب بی - اے ' نے اس میں مختلف شعرا مثلاً حفیظ جالندھری ' حامد اللہ افسر ' ساغر ' اقبال ' چکبست وغیرہ کی آسان اور بچوں کی دلچسپیوں کی نظمیں مثل تاروں بھری رات - ننھا چاند - بچے کی دعا - تتلی - سردی - ماں - عید - ترتیب دی ہیں - اور آخیر میں مشکل الفاظ کے معنے بھی لکھ دئے ہیں - جامعہ ملیہ کے اہتمام سے یہ کتاب عمدہ طباعت و کتابت کے ساتھ نکلی ہے - قیمت ۵ آنہ صفحات ۶۴ -

---

ارکان اسلام

کار کنان جامعہ ملیہ دہلی نے اس رسالہ میں اسلام کے ارکان پنجگانہ کلمہ - نماز - روزہ - حج - زکواۃ کے ضروری احکام بہت آسان طریقہ سے لکھے ہیں - کلمہ کے سلسلہ میں رسول اللہ صلعم کی مختصر سیرت بھی ہے - رسالہ مفید ہے - طباعت و کتابت عمدہ ۴۴ صفحات ۱۰ پیسے پر جامعہ ملیہ دہلی سے مل سکتا ہے -

نقش آخر

از اشتیاق احمد قریشی—قریشی صاحب نے ابتک اردو زبان میں
کئی ڈرامے لکھے ھیں اور خوب لکھے ھیں - مثل ھمزاد و گناہ کی دیوار -
اگر اُنکی قدر ھوئی تو کچھہ جائے تعجب نہیں - آپ نے اب غدر سنہ ۵۷ع
کی داستان خونیں بھی تمثیل کے رنگ میں پیش کی ھے -
اس میں زمانے کے انقلاب کے ساتھہ مذاق و طبایع کی تبدیلی کا
تزکرہ بہت ھی سائنٹیفک ھے - اس میں عبرت و بصیرت کا بھی کافی
سامان موجود ھے - کتاب جامعہ ملیہ دھلی سے ۱۰ آنہ میں مل
سکتی ھے -

سو شعر

ملنیجر مکتبہ جامعۃ - قرول باغ دھلی - قیمت چار آنے -

مکتبۂ جامعۂ دھلی سے محمود علی خان صاحب نے دور حاضر کے
چار شعرا ، حسرت ، فانی ، اصغر اور جگر کے سو سو شعر علحدہ علحدہ
جیبی اڈیشن کی صورت میں شایع کئے ھیں - ان میں سے دو آخرالذکر شعرا
کا مجموعۂ انتخاب اب بغرض ریویو موصول ھوا ھے - سر ورق پر ان
شعرا کی تصویر بھی ھے ، شروع میں حالات زندگی اور کلام پر مختصر تبصرہ
ھے - انتخاب اشعار کا کوئی اصول یا معیار نہیں ھے - جو کچھہ ھے مرتب
کی ذاتی پسند ھے ، اس لئے ان شعرا کے رنگ طبیعت کے علاوہ خود مرتب
کا رجحان اور مذاق بھی نمایاں ھے - غالب نے اسی کو اس طرح کہا تھا ع
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے -

ترانہ

اردو بک اسٹال لوھاری دروازہ لاھور - قیمت ایک روپیہ چار آنے -

یہ مرزا یاس یگانہ چنگیزی لکھنوی کی اُن رباعیات کا مجموعہ ھے جو اکثر رسالوں میں نکلتی رھی ھیں اور لوگ اسے ایک مضحک چیز سمجھکر لطف اٹھاتے رھے ھیں - مرزا یاس اپنی شاعری سے زیادہ اپنے ادعاے شاعري اور "روایتی مہر تقیہت" کے لئے شہرت رکھتے ھیں - انہوں نے کسی زمانے میں اچھے اشعار بھی کہے ھیں مگر جب سے انہیں شعراے لکھنو اور غالب کی مخالفت کا غلو ھوا اور تلخی و درشت نگاري بڑھي وہ کچھ عجیب چیز ھوکر رہ گئے - دماغ کی وہ کیفیت قابل رحم ھوجاتی ھے جب انسان شدت میں آکر حسن بیان کی متاع عزیز بھی کھو بیٹھتا ھے اور پھر اسے اس کا حس بھی نہیں ھوتا -

مرزا یاس نے حصول شہرت و ناموری کے لئے مرزا غالب کی ملقصت کو اپنا شعار قرار دے لیا ھے - فرماتے ھیں :—

بھونڈا پن ھے مذاق غالبؔ میں رچا
مرزا کا کمال اپنی نظر میں نہ جچا
محفل میں ھے اب رنگ یگانہ غالب
وہ کون یگانہ وھي غالب کے چچا

جس شخص کا مذاق طبع یہ ھو کہ غالب ایسے باکمال شاعر کو مرے پیچھے برا کہے اور " غالب کے چچا " ایسے سوقیانہ لہجے میں تعلي کرے اس کا یہ کہنا کہ " بھونڈا پن ھے مذاق غالب میں رچا " کہاں تک صحیح ھوسکتا ھے - اس مجموعے میں ایسي رباعیاں بھی ھیں جن میں مذھبي تعصب بھی پایا جاتا ھے ·

سلسبیل

ملنے کا پتہ مسلم یونیورسٹی بک ڈپو علی گڑہ ' قیمت ایک روپیہ -

یہ مسٹر آل احمد سرور ایم - اے (علیگ) کی نظموں ' غزلوں اور اشعار کا مجموعہ ہے جو انجمن اردوے معلیٰ کے سلسلہ مطبوعات میں علی گڑہ سے شایع ہوا ہے تعارف مسٹر رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے اور اپنے اُسی طرز خاص میں جو اُنہیں کے لئے مختص ہے اور جس میں آج کوئی اُن کا حریف نہیں - اس کے بعد مصنف کی جانب سے ایک مختصر سی تمہید ہے پھر نظموں اور غزلوں وغیرہ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے جو ۱۱۲ صفحوں پر جاکر ختم ہوجاتا ہے ' شروع میں مصنف کی تصویر بھی ہے -

شعر کے لئے جس طرح صورت یعنی صنعتی لباس اور معنی کی ضرورت ہے اسی طرح شاعر کے لئے مطالعہ و اثر پذیری ضروری ہے - اصل مطالعہ تو مطالعہ نفس ہے لیکن اثر پذیری کی بدولت لفظ و معنی کی دنیا یا مظاہر کائنات کا مطالعہ بھی بڑی حد تک نفس پر اثر انداز ہوجاتا ہے - بہر حال شاعر کے تاثر یا اثر پذیری کا جو درجہ ہے وہی اس کی شاعری کا - ماتین کی رائے میں تو صرف اسی اثر پذیری کو ' شاعری کہتے ہیں مگر اصطلاحی معنوں میں شاعر وہ ہے جو اپنے تاثرات کو وقت کے ادبی معیار کے مطابق صنعتی لباس بھی پہن سکے - مسٹر آل احمد سرور جیسا کہ رشید صاحب نے اپنے تعارف میں لکھا ہے - جوان ہیں - جوانی بجائے خود جوش و تاثر کی ضمانت ہے ' اسی لئے بعض بوڑھے بھی آج کل جوانوں کا روپ بھرنے میں کمی نہیں کرتے اور دانستہ یا نادانستہ لغزش شباب کی بھی نمائش کرجاتے ہیں - جوش شباب میں جہاں بعض اوقات بے پناہ

اشعار تیر و نشتر بن کر نکل جاتے ہیں وہیں اس کا اکثر حصہ "شہابیات" کی خامکاریوں سے آلودہ ہوتا ہے جو ہمارے ادب کے دامن پر ایک بدنما داغ ہے لیکن " سلسبیل " میں آپ کو ایسے اشعار ہرگز نہیں ملیں گے جو شایستہ و سنجیدہ جوش و خروش سے گزر کر "جوانی کی راتیں مرادوں کے دن" کا مظاہرہ کرتے ہوں -

سرور صاحب صرف انگریزی اور اردو ادب کا سنجیدہ مذاق ہی نہیں رکھتے بلکہ وہ طبعاً ایک متین ' بردبار اور باوقار نوجوان ہیں انگریزی ادب کے مطالعہ کا پتہ ان کی بعض تشبیہات اور طریق نظر سے ہوتا ہے - اردو کے جدید ذخیرۂ شعر و ادب پر بھی ان کی پوری پوری نظر ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے مشہور اردو شعرا کا کلام اُن کے پیش نظر رہتا ہے اور وہ اس سے لذت و کیفیت اٹھاتے رہے ہیں - اس لئے ان کا یہ مجموعہ ہر حیثیت سے ایک دل‌کش اور خاصے کی چیز ہوگیا ہے -

سب سے پہلی نظم " نگاہ اولیں " کے عنوان سے ہے ' جس میں کا ایک شعر یہ ہے -

شاید بہار اب کے برسی ہے رنگ بن کر
ہر غنچۂ چمن کی رنگین ہیں قبائیں

نظمیں عموماً اچھی ہیں اور سب پر تغزل کا رنگ جھلک رہا ہے مگر اُن کا لطف اُس وقت تک نہیں آسکتا جب تک نظم کے پورے اشعار تسلسل کے ساتھ نہ دیکھے جائیں ' "صبح بہار" اور مولانا محمد علی مرحوم پر جو نظم ہے وہ خصوصیت کے ساتھ بہت دل کش ہے - بخوف طوالت ہم یہاں صرف غزل کے چند اشعار پیش کرتے ہیں -

فضا باریوں پر فضا باریاں ہیں
مجھے پھونک دینے کی تیاریاں ہیں
نظر دے رہی ہے پیام محبت
تبسم میں در پردہ دلداریاں ہیں

مجھے خبر کیا ' مجھے غرض کیا ' نظر بھی تم آؤ یا نہ آؤ
خیال میں جلوہ گر رہے ہو خیال کو دیکھتا رہا ہوں

وہ ہم کہ خاک میں مل کر بھی سر بلند رہے
نظر میں کون و مکاں حد بلا نہیں کرتے
غبار بن کے فضاؤں میں کرتے ہیں تگ و تاز
نشان راہ کی صورت مٹا نہیں کرتے

کیسے ملیں حیات نوی کی لطافتیں
بجلی نہ آشیاں پہ گراؤں تو کیا کروں

جن لوگوں کو اشعار سے زیادہ غلطیاں دیکھنے میں مزہ آتا ہے اور جنھیں بڑی سی بڑی جگہہ بھی غلطیوں کے سوا اور کچھہ نظر نہیں آتا اُن کو " سلسبیل " میں بھی کافی سامان مل سکتا ہے - ہم شعر و شاعری میں اولیں و آخریں شے حسن مذاق اور علوے خیال سمجھتے ہیں اور جہاں تکسالی زبان اور محاورے کے باوجود یہی چیزیں مفقود ہوں وہاں گو ہم خاموش رہیں مگر ہم کو بھی غلطیوں کے سوا اور کچھہ نظر نہیں آتا ع

ہم مصحف تو ز وندید ہم ز رمن مصحف نخواست

جیسا ابھی عرض کیا گیا ' شاعر کے لئے تاثر و مطالعہ اصل چیز ہے لیکن ان چیزوں کو راسخ ہوکر مزاج یا طبیعت ثانیہ بنتے بنتے کچھ مدت لگتی ہے ' اس لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس مجموعہ کی اشاعت کچھ قبل از وقت ہوگئی لیکن ایک مدت کے کلام کی پختہ کار قلم سے حک و اصلاح ممکن ہے کہ کلام کو کچھ بہتر بنا دے لیکن اس میں وہ شگفتگی و شادابی اور وہ جرأت بیان کہاں ' جسے صرف ایک برجستہ حالت اور برمحل کیفیت ہی پیدا کرسکتی ہے - اس کے علاوہ خود سرور صاحب بھی مثل ہر خوش مذاق شخص کے کوئی پیشہ ور اور آزمودہ کار استاد (جس کی زباندانی اور پختگی و مشاقی کے جھنڈے گڑے ہوئے ہوں) کہلانا پسند نہ کرتے ہوں - چائے کی پیالی میں خفیف سی شیرینی اور چیز ہے اور شکر کا کارخانہ قائم کرنا دوسری بات ہے -

فرضکہ " سلسبیل " شعری احساس کی ایک ہلکی اور خوشنما موج ہے وہ استادانہ کاوشوں اور کاؤ زوریوں کا ہیبت ناک زلزلہ نہیں - ہم سرور صاحب کو ان کے ان مساعی جمیلہ پر مبارک باد دیتے ہیں -

---

مرقع رباعیات

مرتبہ محمد عبداللہ خاں خویشگی

قیمت فی جلد ایک روپیہ

اس کتاب میں قدیم و جدید شعرائے اردو کی رباعیات مجتمع کی گئی ہیں - ترتیب تاریخ وار نہیں ہے جس سے اس کے عہد بہ عہد تغیر و تبدل کا پتہ چلتا مگر یہ تغیر کچھ نمایاں اور اہم بھی نہیں ہے - اس لئے مرتب نے زیادہ بہتر صورت اختیار کی ہے - انہوں نے عنوانات قائم

کرکے مختلف اساتذہ کی رباعیاں درج کی ہیں جس سے مقابلہ و موازنہ کرنے میں مدد ملتی ہے - اردو میں غزل کی عام مقبولیت نے دیگر اصناف سخن کو پس پشت ڈال دیا ہے - اس لئے یہ مجموعہ قابل قدر ہے کہ اس میں رباعیوں کو جمع کرکے ایک خاص قسم کا ادب پیش کیا گیا ہے - مقدمہ البتہ سطحی اور مختصر ہے - تعارف میں ان تمام شعرا کا مختصر حال درج ہے جن کی رباعیاں منتخب کی گئی ہیں ہمارا خیال ہے کہ تعارف غیر ضروری ہے اگر اس کے بجائے مقدمہ میں رباعی کی مفصل تاریخ ' اس کی نوعیت اور ضروریات اور مختلف شعرا کی رباعیوں پر مبسوط تنقید کی جاتی تو بہتر تھا - (ص)

نغمہ روح

از جناب اختر انصاری

ملنے کا پتہ محمد افضل محلہ ناہر خاں : بدایوں

قیمت فی جلد ایک روپے

نغمہ روح جناب اختر انصاری کے قطعات ' غزلیات اور متفرق نظموں کا مجموعہ ہے - جناب اختر اردو کے ان چند نوجوان شعرا میں سے ہیں جن کے موجودہ کلام سے ایک امید افزا مستقبل کی جھلک دکھائی دیتی ہے - یوں تو ہر شاعر کا کلام کسی نہ کسی حد تک جذبات و احساسات کا آئینہ ہوتا ہے - لیکن اختر صاحب نے تو تمام تر جذبات کی مصوری میں اپنا زور طبع صرف کیا ہے - ان جذبات کی مصوری میں جو صرف تخیلات کی دنیا میں نہیں بلکہ واقعات کی زندگی میں پرورش پاتے ہیں - اس لئے ان کا کلام پر اثر ہے پھر اس کے ساتھ ساتھ زبان کی سادگی اور طرز بیان کی لطافت قابل داد ہے - اگر انہوں نے جدید شاعری

کی گمراہیوں سے بچ کر اپنے مخصوص رنگ کو قائم رکھا تو وہ یقیناً اردو شاعری کے سرمایے میں ایک قابل قدر اضافہ کرنے میں کامیاب ہوں گے -

اس کتاب کی ابتدا میں انہوں نے آسکر وائلڈ کی طرز میں ایک مختصر مقدمہ بھی لکھا ہے - جس میں اس کی کتاب Picture of Dorian Grey سے ارٹ پر اس کے کچھ خیالات کا بھی ترجمہ پیش کیا ہے - لیکن تعجب ہے کہ انہوں نے اُس کا اعتراف نہیں کیا ہے - ان خیالات کے پڑھنے سے پہلے یہ جان لینا چاہئے کہ ہر فن کار کے لئے ایک اچھا ناقد ہونا لازمی نہیں ہے - (ص)

ہندستانی

ہندستانی اکیڈیمی کا تماہی رسالہ

جلد ۵	اکتوبر سنہ ۱۹۳۵ع	حصہ ۴

ہندوستان کا قدیم تمدن [۱]

(از ڈاکٹر بینی پرشاد ' ایم ' اے - پی ' ایچ ' ڈی - ڈی ایس ' سی)

یوں تو پوری تاریخ ایک ہے ' لیکن مطالعہ کی سہولت کے لئے

ہندوستان کی تاریخ

غیر ملکوں کے مانند ہندوستان کی تاریخ کے بھی تین حصے کئے جا سکتے ہیں :—(۱) قدیم ' یعنی جو قدیم زمانے سے لیکر بارھویں صدی عیسوی تک رہا ' جس کے تمدن کا سلسلہ کبھی ٹوٹنے نہیں پایا ' اور جس کے دھرم ' سماج ' سیاست ادب اور آرٹ (فن) کے چشمے اپنے خاص انداز سے تمام ملک کو سیراب کرتے رہے ' اور جس کے اصولی نظام کو کسی بڑی مصیبت کا سامنا نہیں کرنا پڑا - بارھویں صدی میں یہ حالت تبدیل ہوگئی ' شمال مغرب سے نئی قوموں نئے مذہب اور نئے تمدن کا داخلہ ہوا ' جنھوں نے ملک کی سیاسی حالت بالکل بدل دی ' جنھوں نے سوسایٹی پر بھی بہت اثر ڈالا اور ملکی زبانوں کے ادب اور آرٹ کے راستوں کا رخ تبدیل کردیا -

[۱] یہ مضمون ڈاکٹر بینی پرشاد کی کتاب کے ترجمے کا ایک ٹکڑا ہے - پورا ترجمہ علیحدہ کتابی صورت میں اکیڈیمی کی جانب سے شائع ہورہا ہے - مدیر

اس وقت سے زمانۂ وسطی کا آغاز ہوتا ہے جو اٹھارھویں صدی تک رہا - پرانی تہذیب کے بہت سے اصول و عناصر اس زمانے میں بھی موجود تھے ' ملک کے بہت سے حصوں میں انہوں نے نشو و نما بھی پائی لیکن نئی قوتوں اور نئے اثرات سے مل کر انہوں نے ایک نئے تمدن کی صورت اختیار کر لی - اٹھارھویں صدی سے ہماری تاریخ کا جدید دور شروع ہوتا ہے ' جس میں مغربی اثرات کے باعث ملک کی سیاسی اور معاشیاتی حالت پھر تہ و بالا ہو جاتی ہے اور زندگی کے تمام حصے بڑی تیزی سے رنگ بدلنے لگتے ہیں - ہر ایک ملک کے لئے جدید تاریخ سب سے زیادہ مفید ہوتی ہے ' کیونکہ وہ موجودہ حالت پر سب سے زیادہ روشنی ڈالتی ہے اور موجودہ گتھیوں کو سلجھانے میں سب سے زیادہ مدد دیتی ہے - لیکن کئی وجوہ سے ہندوستان کی قدیم تاریخ کا سمجھنا بھی بہت ضروری ہے - ایک تو بہت سے پرانے خیالات ور رسم رواج اب تک باقی ہیں ' پرانے ویدانت کی عظمت اب تک قائم ہے ' پرانا سنسکرت کا ادب آج بھی ملکی زبانوں کی ادبیات پر پورا اثر ڈالے ہوئے ہے ' پرانے دھرموں کے اصول ابھی تک مانے جاتے ہیں ' دوسرے یہ کہ زمانۂ وسطی اور حال کی تاریخوں کی اصلیت کا بغیر قدیم تاریخ کے صحیح اندازہ نہیں ہوسکتا - تیسرے یہ کہ قدیم زمانے میں مغربی اور مشرقی ایشیا کے ہندوستانی دھرم اور تہذیب کا ایسا اثر پڑا تھا کہ وہ آج تک نہیں مٹ سکا ہے - ان دور دراز ملکوں کی تہذیب کو سمجھنے کے لئے ہندوستان کی قدیم تاریخ سے واقفیت ضروری ہے - چوتھے علمی نقطۂ نظر سے پرانی زبان ' روایات ' مذہب ' شاعری ' علم‌الحساب ' نجوم ' سوشل اور سیاسی نظام کی یوں بھی خاص اہمیت ہے - پرانے زمانے میں بہت سی تصنیفیں ہوئی ہیں جو آج کل کے سوشل علوم '

فلسفہ اور لسانیات کے جاننے میں بہت مفید ثابت ہوئی ہیں - سچ تو یہ ہے کہ انیسویں صدی میں بوپ - گرم اور میکس مولر وغیرہ نے جو نئے نئے نظریے تیار کئے وہ ہندوستانی تہذیب کی اصل بغیر قائم ہی نہیں رہ سکتے تھے - جب ہندوستانی مواد کا پورا استعمال ہو چکے گا تو آج کل کے سوشیالوجی (علم تمدن) کی صورت بدل جائیگی -

مواد اور مسالا

سو برس سے اہل علم کو شکایت ہے کہ قدیم زمانے میں ہندوستانیوں نے تاریخ بہت کم لکھی ' اپنی کتابوں عمارتوں یا مورتیوں پر تاریخ کی روشنی ڈالنے کی پروا نہیں کی اور اب ہمارے لئے پوری تاریخ لکھنا نا ممکن سا کردیا ہے ' سیاسی تاریخ کے بارے میں آج باوجود بہت سی تحقیق کے یہ شکایت درست معلوم ہوتی ہے - تاریخ تمدن کے متعلق بھی یہ شکایت صحیح ہے کہ تاریخ کے نہونے سے سلسلہ ارتقا معقول طور پر قائم نہیں ہوتا - لیکن اس کے بعد جو دقت پیش آتی ہے وہ مواد کی کمی سے نہیں بلکہ اس کی افراط اور بہتات سے پیدا ہوتی ہے -

ادب

سنسکرت اور پالی زبان کا ادب اس قدر وسیع ہے کہ برسوں کی لگاتار محنت کے بعد ان پر کچھہ دسترس ممکن ہے - وید ' برھمن ' آرینک اور اپنشد ہی برسوں کے لئے کافی ہیں - ان کے بعد بہت سے شروت سوتر ' گرہ سوتر اور دھرم سوتر آتے ہیں جن کے لفظ لفظ میں تاریخ تمدن کا مسالا گویا کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے - دو بڑی رزمیہ منظومات رامائین اور خصوصاً مہا بھارت بحر بے پایاں کے مانند معلوم ہوتی ہیں - اس زمانے کے بعد بدھوں کا ادب شروع ہوتا ہے جسکے پانچ " پالی نکاے " اور دوسری کتابیں ہزاروں صفحات میں ہیں - دوسری صدی عیسوی

کے قریب سنسکرت ادب کے چشمے پھر نکلنے لگتے ھیں - ایک طرف تو منو ' وشنو ' یاگ ولک ' نارد ' برھسپت ' پراشر وغیرہ کے دھرم شاستر ھیں جن کا سلسلہ اٹھارویں صدی عیسوی تک جاری رہا - دوسری طرف وہ تصنیفات ھیں جو کسی قدر تغیر کے ساتھ آٹھویں صدی کے قریب اٹھارہ پرانوں کی صورت میں نمایاں ہوئیں - تیسرے دھرم شاستر ' (مذھبیات) کام شاستر ' (زوجیات) نیت شاستر (سیاسیات) وغیرہ ھیں جو دھرم سے قریبی تعلق رکھتے ھیں - چوتھے بھاس ' کالیداس ' بھارو ' بھو بھوتی ' بان بھٹ ' ماگھ ' دنڈی ' شوبلد ' شمندر ' گوزاتھ سوم دیو وغیرہ کی غیر مذھبی نظمیں ھیں جن میں ہر ہر دور کے تمدن کی تصویر کھنچی ہوئی ہے - پانچویں بودھوں کا سنسکرت ادب ہے جسکی بہت سی کتابوں کا پتہ حال میں نیپال ' چین اور تبت میں لگا ہے - چھٹے سنسکرت اور پالی زبانوں میں جینیوں کا ادب ہے جو برھمن اور بودہ کے ادب سے کسی طرح کم نہیں ہے اور جو زیادہ تر انہیں مواد اور مسالے پر مشتمل ہے - ساتویں برھمن ' بدہ اور جین مصنفوں کی قواعد (صرف و نحو) لغات ' ریاضی ' نجوم اور دیگر فنون پر کتابیں ھیں جو اپنے موضوع کے علاوہ کبھی کبھی سیاست و تمدن پر بھی اشارے کرتی ہے - آٹھویں ان سب اقسام ادبیات کے شروح و حواشی ھیں جو تقریباً ساتویں صدی سے لیکر آجتک لکھے گئے ھیں - نویں اقصاے جنوب میں تامل زبان کا ادب ہے جسکی ابتدا سنہ قبل مسیح تک پہنچتی ہے - اس سے زائد کار آمد کتابوں کا ذکر آگے کیا جائیگا اور حتی‌الوسع انکی تاریخ بتانے کی کوشش کی جائیگی - یہاں صرف اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ ویدوں سے لے کر بارھویں صدی تک کا ادب ہمارے قدیم تہذیب و تمدن کی تاریخ کا اصلی اساس ہے -

لیکن خوش قسمتی سے کچھہ اور مسالا بھی ھے جو ادب کی کمی

تانبے کے پتر اور پتھر کے کتبے

کو بالکل تو نہیں لیکن بہت کچھہ پورا کردیتا ھے - تیسری صدی قبل مسیح میں بودھ راجہ اشوک نے بہت سے مضامین رعایا کے فائدے کے لئے پتھروں پر کھدوائے جو آجتک اُسی طرح موجود ھیں اور جن کا مطلب پرنسیپ ' فلیٹ ' ھلٹز اور بھانڈرکر ایسے عالموں نے صاف کردیا ھے - دوسری صدی قبل مسیح میں اُتکل کے جین راجہ کھار ویل کا ھاتھی گمفا تحریر ھے - پہلی صدی عیسوی کے بعد آندھــر ' چھترپ وغیـرہ راجاؤں کے ' چوتھی صدی کے بعد گپت مہاراج دھراجوں کے ' اور اس کے بعد بارھویں صدی تک ملک کے عموماً تمام راجاؤں کے خاندان کے کتبے پتھر اور تانبے کے پتروں پر کثرت سے ملتے ھیں - بنگال ایشیاٹک سوسائٹی ' رائل ایشیاٹک سوسائٹی ' اور اس کی بمبئی کی شاخ ' اور بہــار اور اوڑیسہ ریسرچ سوسائٹی کے رسالوں میں ' کا بس انسکرپشنم انڈیکرم ' انڈین اینٹی کویری اور ایپی گرافیا انڈکا میں ایسے ھزاروں مضامین بیسوں اھل علم نے مرتب کرکے اپنی شرحوں کے ساتھ شایع کرائے ھیں - دکن کے کتبے جو تعداد میں اور زیادہ ھیں اور جو سترویں صدی تک ملتے ھیں ایپی گریفیا کرناٹکا ' ساؤتھ انڈین انسکرپشنس اور مدراس ' ایپی گریفسٹس رپورٹ میں بھی شائع ھوئے ھیں - ان کتبوں سے سیکڑوں راجاؤں اور مہاراج دھراجوں کی تاریخ اور ان کے کارنامے معلوم ھوتے ھیں ' اور ان کے زمانۂ حکومت کا نقشہ کھنچ جاتا ھے - اور کبھی کبھی سماج ' معاشیاتی حالت اور ادبیات کا بھی پتہ لگ جاتا ھے -

یہی بات سکے اور مہروں سے بھی ثابت ہوتی ہے جو سنہ قبل مسیح کی ابتدا سے پنجاب ، سندھ اور مالوہ وغیرہ میں ملتے ہیں ، کبھی کبھی تو یہ سکے مذہبی اور تمدنی مسئلے کو معجزہ کی طرح حل کر دیتے ہیں -

سکے اور مہر

تمدنی اور مذہبی تاریخ کے لئے پرانی مورتیاں اور مکانات کے کھنڈر بھی بہت کارآمد ہیں تکش شلا ، سارناتھ پاٹلی پتر وغیرہ کو کھود کر جو برتن ، مورتیں اور مکانات نکالے گئے ہیں ، الورہ ، اجنتا اور کارلی وغیرہ میں جو گپھائیں اور چیت (بدھ خانقاہیں) ہیں ، سانچی وغیرہ میں جو لاٹ ہیں وہ قدیم فن تعمیر کے اچھے نمونے ہیں - ہندو تمدن کے اس حصے کو سمجھنے کے لئے لنکا ، ورما ، سیام، کوچین، چائنا ، جاوا ، سماترا اور والی کے اُن مندروں اور مورتیوں پر نظر ڈالنا بھی ضروری ہے جن کے اصول اور قاعدے ہندوستان سے لئے گئے تھے اور جو اصل میں ہندو تمدن کے اجزا ہیں -

مکان اور مورت

قدیم ہندوستان کے بارے میں کچھ غیر ملکی سیاحوں اور مصنفوں نے بھی اپنی دیکھی یا سنی ہوئی باتیں لکھی ہیں ان کے بیانات میں بہت سی ضروری باتوں کا تذکرہ ہے جن کو ہندوستانیوں نے معمولی سمجھکر کہیں نہیں لکھا - سنہ ۵ - ۶ ق - م میں دریاے سندھ کا مغربی حصہ ایران کی وسیع سلطنت میں مل گیا تھا - ہیروڈٹس وغیرہ یونانی مورخین نے جن کے ملک کا تعلق ایران سے تھا ہندستانیوں کے بارے میں بھی دو چار باتیں لکھی ہیں - سنہ ۳۲۷ ق - م میں مسیڈونیہ کے بادشاہ سکندر اعظم کے ساتھ کچھ یونانی مورخ بھی آئے تھے جن کے تاریخوں اور بیانات کے حصے مابعد کی تاریخوں میں ملتے ہیں - دس پندرہ برس کے بعد سیلوکس نکٹر کے سفیر

غیر ملکی تحریریں

میگھستنیز نے اپنا دیکھا اور سنا ہوا بہت سا حال لکھا - اس کی اصل تحریر تو ضائع ہو گئی لیکن اس کی بہت سی باتیں اور تاریخوں میں ادھر اُدھر پائی جاتی ہیں اسی طرح کچھہ دوسری یونانی اور لاطینی کتابوں میں هندوستان کے بارے میں سنہ عیسوی کے آگے پیچھے کی کچھہ باتیں لکھی ہوئی ہیں - قدیم مغربی ادب کے ان بکھرے ہوئے بیانات کو سنہ ۱۸۴۶ میں جرمن عالم ای ' اے شوانوک نے یکجا کر کے شرئع کیا تھا - ان کا انگریزی ترجمہ جے ' ڈبلو میکرینڈل نے کیا ھے - ان تحریروں کا استعمال کرتے وقت یہ خیال رکھنا ضروری ھے کہ زبان اور رسم و رواج سے ناواقف ہونے کے باعث غیر ملکی سیاح کبھی کبھی دھوکا کھا جاتے ہیں - دوسرے ہمارے پاس جو باتیں پہنچ سکی ہیں ان میں شاید بیچ کے لکھنے والوں نے جو هندوستان سے بالکل اجنبی تھے کچھہ نمک مرچ لگا دیا ھے -

چینی — پانچویں اور ساتویں عیسوی صدی کے حالت کے لئے چینی سیاح بڑے کام کے ہیں جو بدھ بھگوان کی زندگی سے تعلق رکھنے والے مقامات کا درشن کرنے ' بودھ شاستر پڑھنے اور جمع کرنے آئے تھے فاهیان (پانچویں صدی) کا ترجمہ جائیلس نے اور لیج نے بھی انگریزی میں کیا ھے - اور ٹامس وارٹس نے " چائنا ریویو " کے آٹھویں حصے میں شرح کی ھے - هیون سانگ یا یوان چانگ (ساتویں صدی) کا ترجمہ سیموئیل ویل نے اور تھوڑا سا وارٹس نے کیا ھے - ائسنگ (ساتویں صدی) کا ترجمہ جاپانی تاکاکسو نے کیا ھے -

عرب — مغربی ایشیا سے هندوستان کا تجارتی تعلق سنہ ۸ - ۹ ق ۰ م سے چلا آتا تھا ' اس کے بعد بہت سے هندو راجاؤں نے مغربی حکمرانوں سے میل ملاپ کے تعلقات بھی پیدا کئے - آٹھویں صدی کے مسلمانوں سے سیاسی تعلق شروع ہوا - آٹھویں

صدی میں سندھ پر محمد بن قاسم کی عرب فوج نے حملہ کرکے فتح پائی - عربوں میں تاریخ نویسی کا فن بہت ترقی پا چکا تھا - سلیمان ' ابوزیدالحسن ابن خرددا ' المسعودی ' الادریسی وغیرہ عربوں نے نویں اور دسویں صدی میں ہندوستان کا کچھ حال لکھا - تیرھویں صدی میں چچ نامہ یعنی تاریخ ہند و سندھ لکھی گئی جس میں آٹھویں صدی کی لکھی ہوئی بہت سی باتیں شامل کرلی گئیں - گیارھویں صدی میں پنجاب اور سندھ پر حملہ کرکے محمود غزنوی نے ہندوستان کا دروازہ شمال مغرب والوں کے لئے پھر کھول دیا - اس کے دربار کا ایک عالم البیرونی ہندوستان آکر سنسکرت کا پورا پنڈت ہوگیا - اس نے ہندو دھرم ' ادب اور ' سائنس وغیرہ کا ایسا نقشہ کھینچا جیسا پہلے کسی کے خیال میں بھی نہ آیا تھا - اس کے بعد اور مسلمان مورخوں کی تحریروں میں بھی ہندو تہذیب کا کچھ ذکر آگیا ہے - یونانی ' لاطینی' چینی اور عربی کتابوں کا بہت سا ترجمہ انگریزی کے ذریعہ ہندی میں بھی ہوچکا ہے -

اس تمام مسالے کی بنیاد پر تاریخ لکھنے سے پہلے عرصہ گاہ تمدن پر

جغرافیہ کا اثر

ایک نظر ڈالنا ضروری ہے براعظم ایشیا کے جنوب میں ہندوستان تقریباً ۱۸ سو میل لمبا اور ۱۸ سو میل چوڑا ملک ہے جس کا رقبہ (برھما کو چھوڑ کر) تقریباً پندرہ لاکھ مربع میل ہے - لیکن یہ یاد رکھنا چاہئے کہ شمال کے جانب نیپال ' افغانستان اور وسط ایشیا کا کچھ حصہ اور جنوب میں لنکا یہ سب ہندو تہذیب کے دائرے میں شامل تھے - دوسرے فارس ' بلوچستان ' سندھ اور راجپوتانہ کا ریگستان پہلے اتنا بڑا نہ تھا جتنا کے آج ہے - آریل اسٹاین وغیرہ نے زمین کھود کر ریت کے نیچے سے جو شہر اور مکانات برآمد کئے ہیں وہ ثابت کرتے ہیں کہ کسی زمانے میں ہندوستان کے باہر مغربی ریگستان کی جگہ پر

هرے بھرے کھیت اور گھنی آبادی تھی - ان سب دلیلوں کو جمع کرنے سے یہ نتیجہ نکلا ہے کہ نویں صدی ق - م سے نویں صدی عیسوی تک قدرتی اسباب کے وجہ سے زمین آہستہ آہستہ خشک ہوتی گئی' پانی کم ہوتا گیا اور ریت کے ڈھیر نکلنے لگے - جب تک ریگستان نہ تھا یا تھوڑا ہی تھا اس وقت ہندوستان اور مغربی ملکوں میں تجارت اور آمدورفت برابر جاری تھی - اس لئے ان ملکوں کی تہذیبوں نے ایک دوسرے پر بہت اثر ڈالا -

آب و ہوا کا تغیر

آب و ہوا کے بارے میں بھی یہ کہدینا ضروری ہے (جیسا ایلزورتھ ہنٹنگٹن نے "تہذیب اور آب ہوا" اور "ایشیا کی نبض" وغیرہ کتابوں میں اور دوسرے مصنفین نے دنیا بھر کی نئی پرانی معلومات جمع کرکے ثابت کیا ہے) کہ بہت سے مقاموں کی آب و ہوا تبدیل ہوگئی ہے - پرانے ہندوستان کے بارے میں قطعی طور پر تو کچھ نہیں کہا جا سکتا - لیکن سرسوتی وغیرہ ندیوں کے وجود سے ' ریگستان کی کمی سے ' جنگلوں کی بہتات سے اور اس اعتبار سے کہ سرد ملک سے آئے ہوئے آریوں نے اپنے ویدک لٹریچر میں گرمی کی شکایت نہیں کی ہے یہ ضرور اندازہ ہوتا ہے کہ شمالی ہندوستان کی آب و ہوا تین چار ہزار سال پہلے آج کل کی طرح گرم نہ تھی - شاید یہ بھی ایک وجہ ہو کہ رگ وید کے زمانے کی سی پر مسرت زندگی کبھی نصیب نہیں ہوئی - چھ ہزار برس پہلے کے ثبوت تو اب اچھی طرح پیش کئے جا سکتے ہیں - ہڑپا اور موہنجودڑو میں گینڈے اور ہاتھی کے نشانات تو ملتے ہیں مگر شیر ببر کا کوئی نشان نہیں ملتا - اس سے صاف ظاہر ہے کہ اُسوقت سندھ اور مغربی پنجاب میں نمی اور نہر پانی زیادہ تھی - یہ بھی ثابت ہو چکا ہے کہ سندھ میں اُسی وقت سندھ ندی کے علاوہ ایک اور ندی بہتی تھی -

ہندوستان کے شمال میں کوہ ہمالیہ ہے جو دنیا کے تمام سلسلۂ ہائے

ہمالیہ پہاڑ

کوہ میں سب سے بڑا پہاڑ ہے ' جسکی ایک ہی گھاٹی میں پورا آئرلینڈ سما سکتا ہے اور پندرہ سو میل تک پھیلا ہوا ہے - اگر ہمالیہ نہ ہوتا تو تبت کی تیز سرد ہوائیں شمالی ہندوستان میں آدمیوں کا رہنا ہی مشکل کر دیتیں اور زمین کو زر خیز بنانے والی ندیاں کہیں بھی نہ ہوتیں ' یہی دیکھ کر ایک زمانے میں ہندوؤں نے ہمالیہ کو دیوتا مانا تھا - جنوب مشرق اور جنوب مغرب سے آنے والی موسمی ہوائیں ہمالیہ سے رک کر ٹھنڈی ہو جاتی ہیں اور شمالی حصوں میں موسلا دھار پانی برساتی ہیں - تاریخ پر ہمالیہ پہاڑ کا ایک بڑا اثر یہ بھی ہوا ہے کہ تبت اور ترکستان سے یا یوں کہنا چاہئے کہ منگولیا کے حصے سے ہندوستان کا تعلق کم رہا ہے - شمال کے درے اتنے چھوٹے' ٹھنڈے اور ڈراونے ہیں کہ اُن میں سے ہوکر گذرنا بہت مشکل ہے -

شمال مشرق کا سلسلۂ کوہ

شمال مشرق کی طرف یہ سلسلۂ کوہ نیچا ہو گیا ہے اور اسلئے اس طرف سے کچھ آمد و رفت بھی ہوتی رہی ہے - اِدھر سے کچھ منگولیا کے لوگ آکر آسام یا شاید مشرقی بنگال میں بھی آباد ہوئے تھے لیکن اسطرف کا ملک جنگلوں اور جنگلی لوگوں سے ایسا گھرا ہوا ہے کہ اس طرف سے تجارتی اور ذہنی تعلق بہت نہیں ہو سکا - چین اور ہندوستان سے جو تعلق تھا وہ زیادہ تر سمندر کی راہ یا وسط ایشیا کی طرف سے تھا -

شمالی مغربی گھاٹیاں

بر خلاف اس کے ہمالیہ پہاڑ کے شمالی مغربی نیچی گھاٹیوں کے دروں نے ہندوستان کی پوری تاریخ پر اپنی مہر لگادی - اس طرف کئی درے ہیں جن میں سے ہوکر آریہ لوگ ہندوستان آئے تھے اور انکے بعد ایرانی ' یونانی ' کوشن '

سکھیتھن ' هونڈ ' افغان اور ترک آئے جنہوں نے هندوستان کی تہذیب وسیاست پر انقلابی اثرات ڈالے - ان ریاستوں سے گیارھویں صدی تک وسط ایشیا ' مشرقی ایشیا اور یورپ سے تجارت بھی بہت ہوتی رهی اور ادب ' فن اور فلسفہ کے خیالات کا بھی باهمی تبادلہ هوتا رها -

شمالی میدان

شمالی میدان جس میں سندھ ' گنگا ' برهمپتر اور معاون ندیاں بہتی هیں دنیاں کے بڑے زر خیز اور آباد حصۂ ملک میں شمار کیا جاتا ہے - کلکتے سے پیشاور تک چلے جائیے کہیں نہ کوئی پہاڑی ٹیلا ملے گا اور نہ کوئی ریگستان - هر جگہ هرے بھرے کھیت لہلہاتے هیں ' کھیتی کے لئے اتنی محنت نہیں کرنی پڑتی جتنی فرانس ' انگلستان ' جرمنی وغیرہ ایسے ٹھنڈے اور کچھ کچھ پہاڑی ملکوں میں کرنی پڑتی ہے - یہاں همیشہ سے زراعت هی ایک خاص پیشہ ہے اور ساری تہذیب پر زراعت کی عظمت کی مہر لگی هوئی ہے - لوگ زیادہ تر گاؤں میں رهتے هیں ' گاؤں هی زندگی کا مرکز ' سیاسی نظام کی بنیاد اور اقتصادی زندگی کی اصل ہے - اس میدان میں کوئی قدرتی روک نہ هونے کے باعث ' تہذیب و مذهب کا نظام یکساں رها ہے - چھوٹی چھوٹی باتوں میں تھوڑا بہت فرق ضرور تھا لیکن اصول کا کوئی اختلاف نہ تھا - جہاں تہذیب و عادات میں اتنی یکسانیت هو وهاں سیاسی اتحاد کی کوشش بھی ضرور هی هوگی - برهمن گرنتھوں کے وقت هی میں یعنی سنہ عیسوی سے تقریباً ایک هزار برس قبل سمندر کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک پھیلنے والی سلطنت کا تصور پیدا هوگیا تھا ' موریہ خاندان ' کھارویل ' آ ایندر ' گپت ' وردھن اور گُرجر پرتھار خاندانوں نے اس تخیل کو عملی جامہ بھی پہنا دیا ' لیکن ریل ' تار '

اور تسلکی وغیرہ کے پہلے دنیا بھر کی بڑی سلطنتوں کے دور دراز مقامات کا انتظام و حکومت بہت مشکل کام تھا - اس لئے کبھی تو بہت بڑی مملکت بن جاتی تھی اور کبھی اس کے ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتے تھے - اٹھارویں صدی تک هندوستان کی سیاسی تاریخ اسی چکر میں مبتلا رهی - بڑی بڑی سلطنتوں کے زمانے میں بھی سفر کی موجودہ سہولتیں نہ ہونے کے باعث صوبوں کو بہت کچھ آزادی دینا پڑتی تھی ' ایسا سیاسی نظام جغرافی وجوہ کی بنا پر ناگزیر تھا - قدیم یونان سے مقابلہ کیجئے تو صاف معلوم ہو جائیگا کہ یہاں اتھینس اور کارنتھ ایسے شہر بن هی نہیں سکتے تھے ' نہ ویسی شہری مملکت بن سکتی تھی اور نہ ویسی سرگرم سیاسی زندگی پیدا ہو سکتی تھی - سندھ اور گنگا کا دوآبہ میدان اتنا بڑا ہے اور اس کے معمولی حصے بھی اتنے بڑے ہیں کہ یہاں جمہوری سلطنت کے لئے سلطنت کے تمام لوگوں کا جمع ہونا یا نمائندوں کا بھی اچھی طرح ملنا جلنا مشکل تھا - یہی وجہ ہے کہ کئی معاملوں میں جمہوری سلطنت کا اصول تسلیم کرنے کے باوجود یہاں مرکزی حکومت میں جمہوریت کا رنگ پیدا کرنا مشکل تھا -

ندیاں

شمالی هندوستان کے ساری زندگی پر ندیوں کا زیادہ اثر پڑنا ضروری تھا - پہاڑی دریاؤں کی مٹی کنارے کے میدانوں کو بہت زیادہ زرخیز بنا دیتی ہے - اس لئے ان صوبوں کی آبادی سب سے زیادہ تھی ' دریائی راستوں کے وجہ سے تجارت بھی ترقی پر تھی اور اُن کی شان بھی بہت زیادہ تھی - شہر بھی زیادہ تر ندیوں کے کنارے آباد تھے اور تہذیب کے مرکز تھے - کوئی تعجب نہیں کہ متعدد پرانے شہروں کی طرح یہاں بھی گنگا ' جمنا ' گوداوری اور کاویری ایسی بڑی ندیاں پاک اور مقدس مانی گئی ہیں -

شمالی میدان کے جنوبی کنارے پر ستپھرا اور وندھیاچل کے سلسلے

دکن — میں جو کہیں بھی بہت اونچے نہیں ہیں اور ادھر ادھر خصوصاً مشرق میں اتنے نیچے ہوگئے ہیں کہ آنے جانے میں کوئی روک نہیں ہوتی - اس طرح کے پہاڑوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ شمال اور جنوب میں ایک بین فرق ہوگیا ' ذاتوں کا فرق ' زبانیں مختلف رہیں ' سیاسی تاریخ بھی اپنے اپنے علحدہ راستوں پر چلتی رہی ' لیکن تہذیب کی اصل ایک رہی - مذہب کے وہی اصول دونوں طرف رائج رہے ' سنسکرت اور پالی زبان کی تعلیم بھی ویسی ہی رہی ' زندگی پر ایک ہی طرح کی نظر رہی ' دونوں حصوں کے آپس میں تجارتی تعلقات بھی رہے - اور چوتھی صدی قبل مسیح کے بعد کئی بار دونوں میں گہرے سیاسی تعلقات بھی پیدا ہوگئے - شمال اور جنوب کی تہذیب کے اصل اصول ایک ہی تھے لیکن ان کے سلسلہ ہائے تاریخی کبھی کبھی علیحدہ رہے - ایک بڑا فرق اُن میں یہ تھا کہ شمال مغرب سے آنے والی قومیں یا تو دکن تک پہونچتی ہی نہ تھیں یا تھوڑی تعداد میں پہونچتی تھیں - نربدا اور کرشنا ندی کے بیچ کا حصۂ ملک اتنا ہموار اور زر خیز نہیں ہے جتنا شمالی میدان - نہ اُس کی آبادی اتنی گھنی تھی ' اور نہ خشکی کی تجارت اُس درجے کی تھی - لیکن مغربی اور مشرقی کنارے پر سمندر کے ذریعہ دور دور کے ملکوں سے تجارتی تعلقات کی سہولت تھی - سمندر کے راستے سے ہندو تہذیب اور ملکوں میں جاسکتی تھی اور غیر ملکی خیالات یہاں آسکتے تھے -

اقصائے جنوب — کرشنا ندی کے نیچے جو حصہ ہے اور جسے اقصائے جنوب کہہ سکتے ہیں وہ پورب میں تو اکثر مقامات پر ہموار ہے لیکن مغرب میں پہاڑوں سے گھرا ہوا ہے آنے جانے کی کوئی

قدرتی روک نہ ہونے کے باعث یہ بھی تہذیب کے اصل اصول کے اعتبار سے دکن اور شمال کے مانند ہوگیا ہے لیکن دور ہونے کی وجہ سے اس پر شمال کا اثر کم رہا ہے - شمال کی قومیں تھوڑی تعداد میں یہاں آئیں اس لئے یہاں کی تہذیب بعض حصوں میں شمال سے مختلف رہی ' کچھ اجتماعی ادارے سب سے نرالے ہی رہے ' زبان پر سنسکرت کا اثر بہت کم ہوا - مندر ' مورت اور مکانات وغیرہ بنانے کے طریقے بھی مختلف رہے - سیاسی نظام میں بھی گاؤں کا انتظام وغیرہ بھی اپنے ہی طرز کا رہا - اقصائے جنوب کی تاریخ بقیہ ہندوستان کا جزو ہونے کے باوجود اپنی ایک خصوصیت رکھتی ہے جس کا لحاظ تمدن کی تنقید اور تجزئے میں رکھنا ضروری ہے -

لنکا

اقصائے جنوب سے کسی قدر دور سنگلدیپ یا جزیرۂ لنکا واقع ہے جس کی سیاسی تاریخ ہندوستان سے زیادہ الگ رہی ہے لیکن جس کی تہذیب یعنی مذہب ' زبان ' تخیلات و عادات ' فن اور علوم پر ہندوستان کا اور خصوصاً اقصائے جنوب کا اثر ہمیشہ سے بہت رہا ہے - لنکا کے بارے میں بہت کہنے کی ضرورت نہیں ہے لیکن ہندوستانی تہذیب کی تاریخ میں اس کو بالکل چھوڑ دینا بھی ناممکن ہے -

پہاڑی قومیں

ہندوستان کے شمال میں شمال مغرب ' شمال مشرق ' وسط ہند اور مغرب میں تمام کوکن اور ملابار کے کنارے پر جو کوہستانی سلسلے ہیں انہوں نے تہذیب پر ایک اور اثر ڈالا ہے - ہموار میدانوں کو فتح کرنے والی قوموں سے شکست پاکر پرانے باشندے پہاڑیوں میں پناہ لے سکتے تھے وادیوں اور جنگلوں کی آڑ میں وہ اپنی ہستی ' اپنی زبان اور رسم و رواج کی حفاظت کرسکتے تھے - باہر کا تھوڑا بہت اثر پڑنے کے باوجود یہ قومیں اپنے پرانے ہی راستوں

پر چلتی رهیں ' آج بھی ان میں طرح طرح کے بیاہ ' و اے بھاگ ' مذهبی معتقدات اور جماعتی ادارے قائم هیں - علم هندوستانی تهذیب کے اثر سے یہ الگ رهی هیں - اس کتاب میں ' اُن کا ذکر بہت کم آئیگا ' لیکن اُن سے تهوڑی سی واقفیت ضروری هے -

آب و هوا

آدمی کی سیرت پر صنعت و حرفت کا اثر بہت پڑتا هے ' صنعت و حرفت آب و هوا کے مطابق هوتی هیں - یہ تو صاف هے لیکن پچھلے سو برسوں میں اهل علم نے یہ پتہ لگانے کی بھی کوشش کی هے کہ خود آب و هوا کا اثر سیرت پر کیسا پڑتا هے - اس مشکل مسئلے پر یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا لیکن دو چار قیاسات ممکن هیں - همارے ملک کا دار و مدار کھیتی پر هے ' کھیتی مینھ پر منحصر هے بارش کا هونا اپنے اختیار کی بات نہیں هے - بلکہ خدا کی مرضی پر هے - اساڑھ کے مہینے سے بھادوں تک تمام لوگ آسمان پر ٹکٹکی لگائے رهتے هیں اور بارش کے لئے دعائیں مانگتے هیں - اور اگر پانی نہ گرے تو اپنی مجبوری پر هاتھ ملتے هی رہ جاتے هیں ' اگر کبھی زیادہ بارش هوجائے یا پالا پڑ جائے تو بھی مجبور هوکر کھیتوں کی تباهی دیکھنی پڑتی هے - لوگ سوچتے هیں کہ آدمی کی طاقت کچھ نہیں هے ' خدا هی قادر مطلق هے - شاید یہی وجہ هے کہ هندوستان میں لوگ قسمت کو بہت مانتے هیں ' دیوی دیوتاؤں کی پوجا بہت کرتے هیں - دوسری طرف دن میں سورج کی چمک ' رات کی روشن چاندنی اور ستاروں کی دیوالی ' یہ سب چیزیں توجہ کو اوپر لیجاتی هیں اور دیوتاؤں کا خیال کراتی هیں - انگلستان کی طرح هندوستان میں زیادہ کہرا نہیں پڑتا - خوب اوجالا رهتا هے - اس کا اثر طبیعت پر یہ پڑسکتا هے کہ کھلے هوئے خیالات اور منطق کو تقویت

ہو ' کچھ ہو مگر منطق کی محبت ہندوستانی تہذیب میں فروغ دکھائی دیتی ہے ' دھرم اور ادب کے خیالات کا بھی کچھ تعلق شاید جغرافیہ سے ہے - ہمالیہ کی اونچی چوٹیاں ' ہزاروں میل لمبے میدان ' جھوم جھوم کر بہنے والی لمبی چوڑی ندیاں ' موسلا دھار مینھ اور طوفان ' آسماں پر نظام شمسی کا اجتماع ' یہ سب قدرتی مناظر خیالات میں جولانی پیدا کرتے ہیں -

ہندوستان کی وحدت

وسیع ہونے کے باوجود ہندوستان کی وحدت نقشے اور تاریخ پر صاف لکھی ہوئی ہے ' جیسا کہ جغرافیے کے زبردست عالم چیزوم نے کہا ہے ' دنیا میں کوئی ملک ایسا نہیں ہے جو ہمسایہ ممالک سے اتنا مختلف ہو جتنا کہ ہندوستان ہے - بہت پرانے زمانے میں جب آمد و رفت بہت مشکل تھی ہندوستانیوں نے اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ ہمارا ملک اور ہمارے عادات و رسوم ' باہر والوں سے جدا ہیں ' رامائن اور مہابھارت کے زمانے میں '' کشمیر اور کنیا کماری تک کے اور سندھ سے برہمپتر تک کے حصہ ملک کو '' بھارت ورش '' کے نام سے پکارا جاتا تھا - آپس میں کتنا ہی فرق ہو لیکن دوسروں کے مقابلے میں سب '' بھارت باشی '' ایک ہی طرح کے معلوم ہوتے تھے - تہذیب کے بہت سے حصوں میں اس وحدت ویکرنگی کا اثر پایا جاتا تھا - گنگا جمنا ' سرسوتی ' سندھ ' نربدا ' گوداوری اور کاویری جو مقدس ندیاں مانی گئی ہیں ' وہ ملک کے تمام حصوں سے لیگئی ہیں ' آٹھویں صدی میں شنکراچارج نے بدری ناتھ کدار ناتھ ' رامیشور ' دوارکا اور جگناتھ یہ چار خاص تیرتھ کے مقامات ملک کے ایک ایک گوشے سے منتخب کئے تھے - دوسرے تیرتھ کے مقامات مثلاً ہردوار ' پریاگ ' بنارس ' گیا ' اوجین اور کانچی بھی ملک

بھر میں پھیلے ہوئے ہیں - برہم پران وغیرہ میں جو مقدس مندر سرور وغیرہ گنائے گئے ہیں وہ بھی ملک کے تمام حصوں سے لئے گئے ہیں ' جنھوں کے تیرتھ کے مقامات ' سمپد شکھر ' پاواپوری ' شرونتدیسھل گیں ' آبو پہاڑ وغیرہ بھی تمام ملک میں بکھرے ہوئے ہیں ' پرانے زمانے میں ادب ' سائنس ' اور مذھب کی زبانیں سنسکرت اور پالي سارے ملک میں بولی جاتی تھیں - تکشلا ' نالندہ بکرم شلا وغیرہ ودیا پیٹھوں میں ملک کے گوشے گوشے سے طالب علم آتے تھے ' اپنی شہرت قائم کرنے کے لئے اہل علم سارے ملک میں گھوم کر "وگ وجے" کیا کرتے تھے ' جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے ' اقتصادي اور سیاسی تعلقات ملک کے تمام صوبوں کو ایک دوسرے سے متحد کر دیتا تھا -

ملک کی پرانی تہذیب کا کچھ حال اس کتاب میں لکھا جائیگا '

تہذیب سے پہلے

لیکن تہذیب سے پہلے کی بحث اس کے دائرہ سے باہر ہے ' اتنا کہدینا کافي ہو گا کہ کسی تہذیب کی تخلیق یکا یک نہیں ہوتی ' آدمي کی زندگی کے پرانے آثار جو دنیا کے قریب قریب تمام حصوں میں گپھاؤں سے ' زمین کے اور ندیوں کے نیچے سے نکلے ہیں اور جن کو ایک ساتھ پڑھکر عالموں نے سب سے پرانی زندگی کی جو تصویر کھینچی ہے اُن سے ثابت ہوتا ہے کہ کسی زمانے میں جیسے تیسے کچے گوشت اور جنگلي کند مول پر بسر کرتا تھا اور پتھر یا ہڈی کے بھدے اوزار بنا کر شکار کرتا تھا ' بہت زمانہ گذر جانے پر اوزاروں کي شکل اور طاقت سدھر گئي ' اور پرانا پتھر کا زمانہ بدل کر نیا پتھر کا زمانہ ہو گیا ' اسکے بعد آھستہ آھستہ اور ترقی ہوئی اور کانسے کے ھتھیار بنے لگے جس سے یہ زمانہ کانسے کا زمانہ کہلاتا ہے - ان زمانوں کا ثبوت ہزاروں برس سے ملا ہوا ہے' اس زمانے میں جانوروں کے پالنے کي رسم بھی

جاری ہو گئی تھی ' اسکے بعد کھیتی شروع ہوئی اور پھر صنعت و حرفت کا زمانہ آیا ' آپس کی زندگی میں بھی تبدیلیاں ہوئیں ' شادی بیاہ کے طریقے قائم ہوئے ' خاندانوں کی بنیادیں پڑیں ' ہر ایک جماعت ایک مکھیا یا بڑا سردار ماننے لگی ' غیر شایستہ و نیم شایستہ زندگی کی یہ ہزاروں برس کی کہانی بہت دلچسپ ہے اور ان صفحوں سے غیر متعلق ہونے کے با وجود یاد رکھنے کے قابل ہے - ہندوستان کے یہ پرانے باشندے کس خاندان سے تھے ؟ - اس سوال کا جواب دینا ناممکن ہے ' پرانی کھوپڑیوں اور ہڈیوں پر بہت غور کیا گیا لیکن نہ تو اُن کا زمانہ ہی ٹھیک ٹھیک متعین ہوسکا اور نہ یہ پتہ لگ سکا ہے کہ اُن آدمیوں کا تعلق دوسری قوموں سے کیا تھا ' ممکن ہے کہ جس وقت آدمی کی پیدائش ہوئی اُس وقت ہندوستان یا تو اسٹریلیا سے جڑا ہوا تھا یا افریقہ سے یا دونوں سے ' اور اُن صوبوں میں اور دیگر بے نشان حصوں میں کوئی ایک ہی قوم رہتی تھی ' لیکن اس کے بعد بڑھتے ہوے سمندر کے ذرایع مسدود ہو جانے سے ادھر اُدھر کے لوگ ایک دوسرے سے علحدہ ہو گئے اور اپنے اپنے ڈھنگ پر نئی نئی جماعتیں قائم کرنے لگے ' لیکن ہزاروں برس سے کہیں کہیں زمین خشک ہو جانے سے یا آبادی بڑھ جانے سے یا دوسروں کی دولت پر قبضہ کرنے کی خواہش سے یہ مختلف جماعتیں ایک دوسرے کو ڈھکیلتی رہیں ' ادھر سے اُدھر جاتی رہیں ' کبھی ایک دوسرے کو تباہ کرتی رہیں' کبھی ایک دوسرے سے ملتی رہیں' کبھی ایک دوسرے کو غلام بنا کر دباتی رہیں ' یہ انقلابات اتنے بار ہوئے ہیں اور کبھی کبھی اتنے بڑے پیمانے پر ہوے ہیں کہ دنیا میں کوئی قوم اپنے مقام پر قائم نہیں رہ سکی اور نہ کوئی قوم دوسری قوم کی آمیزش سے بچ سکی ہے' تاریخ میں بلا آمیزش کوئی قوم کہیں نہیں ملتی ۔

ہندوستان میں جہاں بہت سی قوموں کی نشو و نما ہوئی ہے

ہندوستان میں

اُن مقامات کو دیکھکر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ قوموں کی مخالطت باهمی یہاں تاریخ سے پہلے ہو چکی ہے ' وسط ہند کی دور دور کی گھاٹیوں اور جنگلوں میں ایک ہی طرح کی جماعت آباد ہے ' جن کی زبان ملتی جلتی ہے اور رسم و رواج یکساں نہیں ' معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ کسی پرانے زمانے میں میدانوں میں رہتے تھے لیکن کسی طاقتور قوم کے حملوں سے تنگ آکر انہیں پہاڑیوں کی پناہ لینی پڑی ' یہ طاقتور قوم کون تھی ؟ - آریہ ' یا دریوڑ یا اور کوئی یہ بڑا مشکل سوال ہے جس کا جواب یقین کے ساتھ نہیں دیا جاسکتا - بلوچستان کے ایک حصے میں " براہوی " زبان بولی جاتی ہے جو اقصاے جنوب کے دریوڑ زبان سے ملتی جلتی ہے اور جو گرد و پیش کی کسی زبان سے تعلق نہیں رکھتی ' اس کا مطلب (۱) یا تو یہ ہے کہ دراوڑ لوگ شمال مغرب سے آے تھے اور بلوچستان میں اپنا ایک جتھا چھوڑ کر یا کسی گروہ پر اپنا نقش قائم کرکے فوراً ہی یا کچھ دن بعد کسی وجہ سے دکھن چلے گئے (۲) یا کسی زمانہ میں یہ دراوڑ لوگ سارے ہندوستان کے قدیمی باشندے تھے ' اس کے بعد آریوں نے ان کو شمال سے نکال دیا یا اپنے میں ملا لیا ' لیکن کسی وجہ سے ایک ٹکڑا شمال مغرب میں رہ گیا ' ان دونوں خیالات میں سے ایک کا بھی ثبوت نہیں دیا جاسکتا ' لیکن یہاں اتنا اور کہدینا ضروری ہے کہ دراوڑ لفظ کا استعمال صرف سہولیت کے لیے کیا جاتا ہے - ورنہ واقعی دراوڑ کوئی قوم نہیں ہے' دکن میں کئی قومیں ہیں اور ہر قوم ایک دوسرے میں خلط ملط ہے دوسری بات یہ ہے کہ اگر ہمیں شمال میں رہنے والی قدیم قوموں کا پتہ بھی لگ جاے تو اُس سے تاریخی زمانے کے باشندوں کے بارے میں زیادہ واقفیت نہیں ہوسکتی '

باہر سے آئی ہوئی قوموں کے آباد ہونے سے ایک نئی قوم پیدا ہو گئی۔

آریوں کے آنے سے پہلے شمال میں کون کون سی قومیں تھیں ؟ اسکی

ہڑپا اور موہنجوداڑو

تفصیل ویدک لٹریچر کی بنیاد پر آیندہ باب میں کی جائیگی ، یہاں اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ آریوں کے آنے سے پہلے ملک میں تہذیب کافی طور پر پھیل گئی تھی ، پچھلے سات برسوں میں آرکیالاجیکل ڈیپارٹمنٹ (محکمۂ آثار قدیمہ) کے جان مارشل ، راکھال داس بنرجی ، دیا رام سنہی ، وغیرہ نے سندھ اور مغربی پنجاب میں ہڑپا اور موہنجوداڑو کے مقامات کو کھود کر بہت سے برتن ، مکان مندر ، تالاب ، غسل خانے اور شہر نکالے ہیں جو اعلیٰ درجہ کی تہذیب کا ثبوت دیتے ہیں - یہ تہذیب کم سے کم چھہ سات ہزار برس پرانی ہے ، اور سندھ ، پنجاب اور راجپوتانہ میں اور شاید اِدھر اُدھر کے اور حصوں میں بھی پھیلی ہوئی تھی ، مصر اور بابل کی تہذیب سے موازنہ کرتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اُس پرانے زمانے میں بھی ہندوستان میں ان کے مقابلے میں آسائش زندگی کا زیادہ سامان تھا - ایک مثال لیجئے :— موہنجوداڑو شہر میں صفائی کا جیسا انتظام تھا ، گندگی بہانے کے لئے جیسی اچھی نالیاں تھیں ویسی جنوبی میسوپوٹامیا کے مشہور شہر اُر میں بھی نہ تھیں -

ہڑپا میں ایک سو پچاس سے زیادہ مٹی کی مہریں ملی ہیں ، جن پر طرح طرح کی تصویریں بنی ہوئی ہیں ، ان تصویروں اور باقی چیزوں کے مطالعہ سے چھہ سات ہزار برس پہلے کی زندگی کے متعلق بہت سی باتیں معلوم ہوتی ہیں ، اس زمانے میں سندھ اور مغربی پنجاب میں آج کل کی بہ نسبت پانی کہیں زیادہ برستا تھا ، سندھ

ندی کے پورب میں ایک اور ندی بہتی تھی جو اب موجود نہیں ہے' آبپاشی کا انتظام بہت اچھا تھا - کھیتی خوب ہوتی تھی - موہنجوداڑو میں جو

خوراک

گیہوں کے دانے ملے ہیں وہ آج کل کے پنجابی گیہوں کے ہیں ' کھانے پینے میں روٹی کے علاوہ دودھ کا بھی بہت استعمال ہوتا تھا ' نیم سوختہ ہڈیاں جو مکانوں میں ملی ہیں ' اُن سے معلوم ہوتا ہے کہ اُن دنوں مچھلی ' کچھوا ' گھڑیال ' بکری ' سور اور گائے کے گوشت کھانے کا بھی رواج تھا ' بہت سے مکانوں میں چرخے کے گھیرے (پنڈلیاں) بھی ملے ہیں ' جن سے معلوم ہوتا ہے کہ گھر گھر چرخا چلا کرتا تھا -

بہت باریک بنے ہوئے روئی کے کپڑوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ کپڑا

کپڑا

بننے کا ہنر بہت ترقی پر تھا ' مرد ' اکثر ایک دھوتی پہنتے تھے اور ایک دوشالہ ہوتا تھا جو بائیں کندھے کے اوپر سے ہوکر داہنے کندھے کے نیچے آجاتا تھا ' لیکن داہنے ہاتھ کو کھلا چھوڑ دیتا تھا ' مردوں میں بعض بعض لوگ مونچھیں منڈاتے تھے اور بعض نہیں - زیادہ تر لوگ چھوٹی سی ڈاڑھی رکھتے تھے' بالوں کو ماتھے سے اوپر لیجاکر پیچھے ایک بڑی سی چوٹی بناتے تھے - بدقسمتی سے عورت کی ایک بڑی مورت ملی ہے ' اس کے بال بندھے ہوئے نہیں ہیں بلکہ کھلے ہوئے ہیں ' لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ عام رواج تھا یا نہیں -

اُس زمانے میں زیور پہننے کا بہت رواج تھا ' مرد اور عورت

زیور

دونوں ہنسلی اور چھاپ (ایک زیور) پہنتے تھے - عورتیں ' کان میں بالی ' ہاتھ میں چوڑی ' کمر پر کردھنی اور پاؤں میں سانٹھ وغیرہ بھی پہنتی تھیں - امیر آدمیوں کے

زیور سونے ' چاندی اور طرح طرح کے جواہرات کے ہوتے تھے ' ہاتھی دانت کا بھی استعمال ہوتا تھا - زیور بنانے کے ہنر میں اُس زمانے کے لوگ آج کل کے سناروں اور جوہریوں سے کسی طرح کم نہ تھے ' سونے کے بعض بعض زیور اس صفائی سے بنے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے - غریب آدمی سیپ اور کوڑی وغیرہ کے زیوروں سے تسکین حاصل کرلیتے تھے ' یہ کپڑے بہت کم پہنتے تھے ' غریب عورتیں صرف کمر پر ایک دھوتی باندھ لیتی تھیں ' ایک طوائف کی چھوٹی سی مورت ملی ہے جو بالکل برہنہ ہے -

گاڑی — سواری کے لئے امیروں کے پاس گاڑیاں تھیں ' جن میں دو پہئے ہوتے تھے ' اوپر چھت ہوتی تھی اور ہانکنے والا آگے بیٹھتا تھا - ہڑپا میں اسی گاڑی کا جو نمونہ کانسے کا بنا ہوا ملا ہے ' وہ مصر یا میسوپوٹامیا سے بہت پرانا ہے ' اور دنیا میں گاڑی کا سب سے پرانا ڈھانچا ہے -

مکان — رہنے کے مکانات اور سرکاری دفاتر کبھی کبھی بہت بڑے بنائے جاتے تھے ' ایک مکان ملا ہے ' جو اُتر سے دکھن ۱۶۸ فٹ اور پورب سے پچھم ۱۳۶ فٹ ہے ' جس میں دونوں طرف بہت سے مربع کمرے اور دالان ہیں اور بیچ میں ایک بڑا کمرہ چلا گیا ہے ' یہ جزیرۂ کریٹ کے مائنوس تہذیب کے زمانے کے پرانے محلات سے ملتا جلتا ہے ' ممکن ہے کہ کریٹ کی طرح یہاں بھی لگان کی شکل کی چیزیں وصول کرکے جمع کیجاتی ہوں ' افسوس ہے ' کے بہت سے مکانات اس بری حالت میں ہیں کہ اُن سے کچھہ نتیجہ نہیں نکلتا ' لیکن دو باتیں صاف معلوم ہوتی ہیں ' ایک تو یہ کہ نہانے کے لئے غسلخانے بہت شاندار بنائے جاتے ہیں ' اُن کی بعض بعض

دیواریں دس دس فٹ موٹی ہیں ' دھوپ یا آگ سے بنائی ہوئی اینٹیں بڑی خوبصورتی سے لگائی گئی ہیں ' فرش بھی اینٹوں کے ہیں اور بہت خوبصورت ہیں ' دوسرے یہ کہ تالاب بہت تھے ' اور شاید اُن میں سے کچھ مقدس مانے جاتے تھے - مہروں سے معلوم ہوتا ہے کہ چیتے ' وغیرہ کا شکار بہت کھیلا جاتا تھا -

ہتیار وغیرہ

لوہے کی کوئی چیز نہیں ملی ہے ' بھالے ' کٹار ' گنڈاسے ' ھنسلے ' چاقو وغیرہ وغیرہ تانبے کے بنتے تھے ' ٹین اور سیسے کی بھی بہت سی چیزیں بنتی تھیں ' اکثر اوزاروں کے لئے کانس کا بھی استعمال کیا جاتا تھا ' تانبا شاید بلوچستان ' موجودہ راجپوتانہ اور شمالی افغانستان سے آتا تھا ' ٹین شاید ' کھراوں سے یا اور زیادہ پچھم سے آتا تھا ' یہ بھی ظاہر ہے کہ تجارت دور دور سے ہوتی تھی اور صنعت و حرفت بھی ترقی پر تھی ' مہروں سے پتہ چلتا ہے کہ ملک کی حفاظت کے لئے سپاہی ہوتے تھے ' جو دھات کی بنی ہوئی مضبوط ٹوپیاں پہنتے تھے ' ایک کوئی ایسی چیز نہیں ملی جسکی بنیاد پر سیاسی و تمدنی نظام کے بارے میں کچھہ لکھا جا سکے '

سومیریں تہذیب

ھڑپا اور موہنجوداڑو کی تہذیب میسوپوتامیہ کے سومیرین تہذیب سے بہت ملتی جلتی ہے لیکن اسکا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ ایک نے دوسرے کی نقل کی ' گمان ہوتا ہے کہ بیچ میں ریگستان نہ ہونے سے ھندوستان اور مغربی ایشیا میں باھم بہت آمد و رفت تھی اور اسلئے بہت سی باتوں میں یکرنگی ہو گئی تھی ' ھندوستان سے لیکر میڈیٹریلین سی تک شاید ایک ہی عظیم‌الشان تہذیب تھی جسکی مختلف ملکوں میں مختلف شکلیں تھیں ' لیکن وہ بہت سی باتوں میں ملتی جلتی تھیں '

بہر صورت کچھ ہو یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہئے کے پرانے زمانے میں
ہندوستان مغربی ملکوں سے بالکل الگ نہ تھا بلکہ غیر ممالک سے بہت
تعلق رکھتا تھا ' دوسری یہ بات بھی خیال رکھنی چاہئے کہ ہندوستان
کی قدیم تہذیب آریوں کی تہذیب سے بھی پرانی تھی اور جہاں تک
ممکن تھا اس نے آریہ تہذیب پر بہت اثر ڈالا ' موہنجوداڑو میں پوجے
کے بہت سے لنگ ملے ہیں ' ویدک ادبیات میں ششن دیوتاؤں کی
برائی کیگئی ہے ' اس سے ثابت ہوتا تھا کہ آریوں میں پہلے لنگ کی
پوجا نہیں ہوتی تھی ' لیکن ویدک زمانے کے بعد انہوں نے غیر آریوں سے
شیو لنگ کی پوجا اختیار کی ' ہڑپا اور موہنجداڑو کے متعلق ابھی تک
تحقیقات جاری ہے ' ممکن ہے کہ آگے چل کر آریوں کے غیر آریوں سے اور
بہت سی باتوں کے لینے کے بھی ثبوت ملیں -

میرے کتاب خانے کے پرانے چھپے ہوئے اردو دیوان

(از نواب صدر یار جنگ مولانا حبیب الرحمن خاں صاحب شروانی)

(۱)

دیوان ذوق دہلوی

میر محمد حسین آزاد دہلوی نے آبحیات میں استاد ذوق کے حالات میں لکھا ہے کہ حافظ غلام رسول ویران نے بعض دردخواہ دوستوں کی مدد سے کلام ذوق جو کچھہ فراہم ہو سکا اوسکو سمیلت کر ۱۲۷۹ میں ایک مجموعہ چھاپکر نکالا جس میں اکثر غزلیں تمام' اکثر ناتمام بہت سے متفرق اشعار اور چند قصیدے ہیں - خلاصتاً -

پچھلے دنوں اس دیوان کا ایک نسخہ دلی میں کباڑی کے یہاں سے مجھکو ملا - اوسکا دیباچہ سید امراؤ مرزا انور کا لکھا ہوا ہے - فارسی زبان میں ہے - جسکا انداز میرزا غالب کے فارسی سے ملتا ہوا ہے - اس دیباچہ میں جو کیفیت فراہمی کلام کی لکھی ہے وہ آبحیات کے بیان سے زیادہ مفصل ہے -

لکھتے ہیں - کہ استاد ذوق کو اپنی زندگی میں اپنے کلام کے فراہم کرنے کی مہلت نہ ملی - جو " انبار در انبار " بستوں میں بندھا ہوا اور گھڑوں اور مٹکوں میں بھرا ہوا تھا - بہت کچھہ بیاض میں تھا اور کچھہ حافظے میں - " شایقین و طالبین " کو یہ تمنا ہی رہی کہ استاد کی زندگی میں کلام مرتب ہو جاتا بالآخر سنہ ۱۲۷۱ ھ پیام اجل آگیا - شاید اسی کی پیشین گوئی تھی -

ذوق کیوں کر ہو اپنا دیوان جمع   کہ نہیں خاطر پریشان جمع

اسکے بعد نہ اونکے صاحبزادے کو نہ کسی شاگرد کو حالت زمانہ نے اتنی فرصت دی کہ " مسودات متفرقہ " کی فراہمی کی کوشش کر کے دیوان کو جمع و مرتب کرتے - اسی دوران میں وہ ہنگامہ پیش آگیا (یعنی ہنگامۂ سنہ ۱۸۵۷ع مطابق سنہ ۱۲۷۳ھ) جسنے شیرازۂ جمعیت درہم برہم کر دیا - اسی فتنہ و آشوب میں استاد کے صاحبزادے ہلاک ہو گئے - نہیں کہہ سکتے کہ وہ " انبار در انبار کاغذ " کیا ہوئے - اور نوستی کی کس آگ نے اوس مرقع سخن کے اوراق کو خاک سیاہ کر دیا - دو تین سال کے بعد دلی کے اُجڑے خانمان برباد بمقتضاے حب وطن اس " گلستان سراپا خارستان " میں پھر واپس آئے - کسی کو مال و متاع کی بربادی کا ماتم تھا - کوئی مکانوں کے ڈھہنے' اقربا کے مرنے کا نوحہ خواں تھا - کوئی کتابوں اور دوسری اشیاء نادر کے تلف ہونے پر کف افسوس ملتا تھا - اہل ادب کے دل پر استاد ذوق کے کلام کے غارت ہونے کا داغ تھا - بالآخر اس خود فراموش (امراؤ مرزا انور) اور اس کے بھائی (ظہیر دہلوی) اور حافظ غلام رسول ویران نے (جو سب کے سب اس شہریار سخن کے حاشیہ نشین و شاگرد ہیں) باہم معاہدہ کیا کہ تا امکان کمر ہمت باندھ کر برادران معنوی کی تلاش و تجسس میں کوشش کا کوئی دقیقہ فرو گذاشت نہ کریں - اسی کوشش و کاوش کے اثنا میں محمد حسین خانصاحب مہتمم مطبع مصطفائی دہلی متخلص بہ تحسین اور عمدۃالتجار میاں محمد ابراھیم (جو حافظ ویران کے شاگرد ہیں) نے ہم سے فراہمی کلام کی تاکید شدید شروع کی - الغرض جس قدر اشعار تذکروں ' شاگردوں اور حاضران خدمت استاد سے ہاتھ آئے اور جس قدر ہم کو خود یاد تھے سب کو جمع کرکے ترتیب

شروع کی - سب سے زیادہ آفرین ہے حافظ غلام رسول ویران کو جو ارشد تلامذہ ہیں جنہوں نے باوجود ظاہری بینائی سے معذوری کے اکثر علوم حاصل کئے ہیں - اور بیس سال تک "ہمہ وقت و ہمہ ساعت" حاضر خدمت استاد رہ کر سرمایہ سعادت حاصل کیا ہے - استاد کا سارا کلام خود ان کی زبان سے سن چکے ہیں - کثرت سے اشعار - غزلیات نایاب - قصاید اور قطعات و رباعیات وغیرہ جو ان کو یاد تھے لکھوا دئے - اس کے علاوہ خود استاد کے ہاتھ کا لکھا ہوا جو کلام ان کے پاس تھا اور جس کو حرز جان بنا کر رکھا تھا دیدیا - اگرچہ دل گوارا نہ کرتا تھا کہ اس کلام میں سے جو اگر جمع ہوتا تو ایک شتربار ہوتا اس قدر قلیل کلام شائع کیا جائے مگر بمقتضائے و "مالایدرک کلہ لایترک کلہ" و مشتے از خروار اوراندک از بسیار قصاید و غزلیات و مخمسات و مسدسات تمام و ناتمام اور رباعیات و قطعات و متفرقات جس قدر ہاتھ آیا جمع کر لیا گیا - اس کے بعد میرے بھائی سید ظہیر الدین ظہیر تخلص نے (جو سید جلال الدین حیدرالمخاطب بہ صلاح‌الدولہ مرصع رقم خان خط نسخ میں استاد حضرت ظل‌اللہی کے فرزند ہیں) اور اس نقش باطل سید امراؤ مرزا انور نے حافظ صاحب موصوف کی مدد سے سنہ ۱۲۷۹ھ میں اس مجموعے کو الحاقی کلام سے پاک و صاف کرکے کمال تصحیح و تنقیح کے ساتھ مرتب کیا - کاپی اس کی اس خامہ سیاہ نے لکھی حالانکہ خط نسخ کے سوا جو تمغائے آبائی ہے مجھکو خط نستعلیق میں چنداں امتیاز حاصل نہیں - (دیوان کا خط پورا استادانہ ہے شیروانی) حافظ صاحب موصوف ویران اور محمد حسین خان کی فرمایش سے یہ دیباچہ بھی لکھا - شیخ حفیظ‌اللہ سوداگر شاگرد حافظ ویران نے تصحیح کے بعد صحت نامہ مرتب کیا - سنہ ۱۲۷۹ھ میں مطبع احمدی

(واقع شاهدرہ دسہالی) میں طبع ہوا - نقاشی " نقاش لاثانی " میاں خدا بخش نقاش نے کی -

بیان بالا سے واضح ہوا ہوگا کہ دیوان ذوق کا پہلا نقش کس اہتمام سے صورت پزیر ہوا - اور ذوق ادب ہر طبقے میں کس طرح ساری تھا - اثنائے دیباچہ میں انور نے ذوق کی قادرالکلامی کے بیان کے سلسلے میں لکھا ہے کہ بارہا دیکھا کہ ایک ہی وقت میں حضور والا کی غزل درست کر رہے ہیں - جو شاگرد حاضر ہیں ان کے کلام کی اصلاح ہو رہی ہے - اور مدح خاقانی میں قصیدہ بھی کہا جارہا ہے - غالباً قادرالکلامی کی یہ نادر مثال ہے -

ترتیب دیوان کے متعلق بیان بالا سے واضح ہوا ہوگا کہ ذوق کے انتقال کے بعد ان کے کسی شاگرد کو یا صاحبزادہ کو ترتیب کلام کا موقع نہ ملا - اسی اثنا میں سنہ ۱۸۵۷ع کا ہنگامہ ہوا - خلیفہ اسمعیل نے سافر ہلاکت نوش کیا - سرمایہ کلام جو فراہم تھا برباد ہوگیا - اور ایسا کہ یہ بھی پتا نہ چلا کہ کیا ہوا - اب اس کے ساتھ تذکرہ آب حیات کا بیان ملاکر پڑھو کچھ اختلاف محسوس ہو تو غور کرو -

آزاد نے لکھا ہے—ان کی (ذوق کی) وفات کے چند روز بعد میں نے اور خلیفہ اسمعیل مرحوم نے کہ وہ بھی باپ کی طرح اکلوتے بیٹے تھے چاہا کہ کلام کو ترتیب دیں - متفرق غزلوں کے بستے اور بڑی بڑی پوٹلیں تھیں - بہت سی تھیلیاں اور مٹکے تھے کہ جو کچھ کہتے تھے گویا بڑی احتیاط سے ان میں بھرتے جاتے تھے - ترتیب ان کی پسلے کی جگہ خون بہاتی تھی - کیونکہ بچپن سے لیکر دم واپسیں تک کا کلام انہی میں تھا - بہت سی متفرق غزلیں بادشاہ کی' بہترین غزلیں شاگردوں کی

بھی ملی ہوئی تھیں - چنانچہ اول ان کی اپنی غزلیں اور قصاید انتخاب کر لئے - یہ کام کئی مہینے میں ختم ہوا - غرض پہلے غزلیں صاف کرنی شروع کیں - اس خطا کا مجھے اقرار ہے کہ کام کو میں نے جاری کیا مگر باطمینان کیا.....خلیفہ محمد اسمعیل ان کے فرزند جسمانی کے ساتھ ہی ان کے فرزند روحانی بھی دنیا سے رحلت کر گئے - اس کے بعد لکھا ہے کہ فتحیاب فوج کے سپاہی گھر میں گھس آئے اور نکل جانے کا حکم دیا - آزاد سب سامان چھوڑ کر اور " غزلوں کا چنگ اٹھا بغل میں دبا کر " ۲۲ جانوں کو ساتھ لیکر دلی سے نکل گئے - یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جو کام کئی مہینے تک باطمینان خلیفہ اسمعیل اور آزاد کی مشترکہ کوشش سے ہوتا رہا اس سے ذوق کے شاگردان رشید حافظ ویران ظہیر اور انور کا ناواقف رہنا کس طرح ممکن ہے - اسی کے ساتھ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ آزاد کے پاس کلام ذوق کا وہ سرمایہ تھا جو دوسرے شاگردوں کے رسائی سے باہر رہا اور جس کے ذریعے سے اونہوں نے مطبوعہ دیوان ذوق پر بہت کچھ اضافہ کرکے دیوان ذوق سن ندارد میں شائع کیا -

سنہ ۱۲۷۹ھ والا نسخہ جلی قلم کا بخط نستعلیق خوشخط بلکہ استادانہ لکھا ہوا ہے - کثرت سے منقش ہے - کاغذ باریک ہے - مگر ایسا مضبوط کہ پچھتر برس گزر جانے پر بھی اس کی آب و تاب میں فرق نہیں آیا ہے - شکستگی یا فرسردگی کا کیا ذکر -

مذکورہ بالا نسخے کی رجسٹری بموجب قانون سنہ ۱۸۴۵ع حافظ ویران ' ظہیر اور انور نے کرا دی تھی - طبع دیوان کی بعض تاریخیں ' حافظ ویران " طرفہ کلام ذوق فزا " " میاں " نواب مرزا داغ - " بھائی

سرور " - ظہیر - غ " یہاں ذوق ہے دریائے معنی " - حفیظ - " بہن باغ و بہار " -

غزلیات وغیرہ کے خاتمے پر قصاید سے پہلے ایک دیباچہ اردو ہے جو محمد حسین خاں تحسین مہتمم مطبع مصطفائی کا لکھا ہوا ہے - واقعات تقریباً وہی ہیں جو انور نے اپنے دیباچے میں لکھے ہیں - انور کا دیباچہ خاتمہ دیوان پر ختم قصاید کے بعد ہے -

ایک اور پرانا مطبوعہ نسخہ میرے یہاں ہے جو سنہ ۱۲۸۳ھ میں (نسخہ اول کے پانچ برس بعد) غازی‌آباد کے مطبع مخزن‌العلوم سے شائع ہوا - اس کے خاتمے میں لکھا ہے کہ یہ نسخہ مجلس پریس کے مطبوعہ نسخے سے نقل کیا گیا ہے - معلوم ہوتا ہے کہ غازی‌آبادی نسخہ' مجلس پریس کے جس نسخے سے نقل ہوا وہ مطبع احمدی کے سنہ ۱۲۷۹ھ کے نسخے کی نقل تھا -

نسخہ اول میں حسب ذیل کلام ہے -

		اشعار			اشعار
قصاید	۱۴	۸۲۴	رباعیات	۱۰	۲۰
غزل تمام	۱۲۴	۱۳۹۴	سہرا	۱	۱۵
غزل ناتمام	۵۵	۲۵۴	تمت کے بعد لکھا ہے		
فرد	۹	۹	کہ یہ اشعار ختم		
مطلع	۸۹	۸۹	دیوان کے بعد دستیاب		
مقطع	۲	۲	ہوئے ــــ ۱۲		
قطعہ	۸	۴۸	اشعار قصاید وغیرہ		۷۹
					۲۷۴۱

قطعہائے تاریخ انطباع دیوان -

حافظ غلام رسول - ویران -

چوں بسعی شیخ ابراهیم ابن نور بخش
طبع شد دیوان ابراهیم ذوق پاک مرد
خامہ مشکیں رقم تحریر سال طبع او
نسخۂ گلزار ابراهیم والا جاہ کرد

۱۲۷۹ ھ

ایضاً

مطبوع اے ویران چو شد دیوان ابراهیم ذوق
از معنئی رنگیں او گلہائے گونا گوں شگفت
هر دم بتجسس فکر سر از بهر سال طبع دل
گلدستہ گلزار ابراهیم و زیبا طرح گفت

۱۲۷۹ ھ

ایضاً

کلام ذوق فراهم هوا جو اے ویران
تو ذوق اهل مذاق سخن دو چند هوا
قلم نے یوں سر قرطاس کی رقم تاریخ
وفور ذوق سے طرفہ کلام ذوق فزا

۱۲۷۹ ھ

میاں نواب مرزا متخلص بہ داغ شاگرد ذوق -

جب کہ استاد کا کلام چھپا

فکر تاریخ میں تھی طبع سلیم
یک بیک داغ مجھکو ہاتف نے
دی ندا ہے یہ نظم ابراہیم
۱۲۷۹ھ

ایضاً

چو دیوان نور علی نور ذوق
مجلی شدہ صورت شمع طور
صفا کاغذش روئے صاف پری
سواد مدادش چو گیسوے حور
خجل میکند مطلع صبح را
بہ نور سفیدی بین السطور
برفتم پئی فکر تاریخ او
ندا داد ہاتف بیاض سرور
۱۲۷۹ھ

سید ظہیرالدین - ظہیر -

ہوا مطبوع جب دیوان استاد
بہار گلشن گل ہائے معنے
ظہیر آئی ندائے غیب مجھ کو
کہ اے دردے کش صہبائے معنی
تامل کیا ہے لکھ دے سال تاریخ
بیان ذوق ہے دریائے معنی
۱۲۷۹ھ

میاں حفیظ اللہ - حفیظ - شاگرد ویران -

وہ چہ زیبا طبع شد دیوان ذوق

کس ندیدست ایں چنیں باغ و بہار

خواستم از دل چو تاریخش حفیظ

بے تامل گفت بھی بــاغ و بہار

۱۲۷۹ھ

میر محمد حسین آزاد نے جو مجموعہ شائع کیا ہے (افسوس ہے کہ اس پر سنہ درج نہیں) اُس کے اشعار کی تعداد حسب ذیل ہے - اس دیوان کا کاغذ اتنا کمزور ہے کہ ابھی سے تڑخنے لگا ہے - چند سال میں معلوم نہیں کیا سے کیا ہو جائے گا -

		اشعار
قصاید	۲۴	۱۴۰۳
غزل تمام	۱۴۱	۲۵۸۶
غزل نا تمام	۳۸	۱۸۷
قطعہ	•	۳۷
رباعیات	۲۸	۵۶
متفرق	•	۲۷
مخمس	۱	۲$\frac{1}{2}$
اشعار متفرق غزل ردیفیا		۱۳۷
تاریخ وغیرہ مثنوی (یک)		۱۳۴
		۴۵۸۲

فہرست بالا کے ملاحظہ سے واضح ہوگا کہ آزاد کی کوشش سے کلام ذوق قریباً دگنا شائع ہوگیا اور یہ دنیائے ادب پر بڑا احسان ہے -

(۲)

دیوان آتش

دیوان آتش مطبوعہ کارخانہ علی بخش لکھنؤ جلد اول سنہ ۱۲۶۷ھ - شیخ اشرف علی اشرف کی تاریخ کا مادہ " مخزن شعر " (۱۲۶۷) - و جلد دوم ۱۲۶۸ھ - مادہ تاریخ از شیخ اشرف علی ' کلام استاد (۱۲۶۸) - باهتمام کپتان مقبول الدولہ و بہ فرمایش شیخ رجب علی ' مرتبۂ ثانیہ - صفحات ۲۹۳ -

آتش کا دیوان اول مرتبہ خود آتش کی حیات میں چھپا تھا کمیاب ہوگیا دوبارہ یہ نسخہ چھپا - اس میں ایسا بھی کلام ہے جو آتش نے طبع دیوان سابق کے بعد کہا تھا - جلد دوم میں وہ کلام اضافہ کیا گیا - خوش خط - منقش - محفوظ ہے - کاغذ دیسی بے داغ شفاف - دیوان اول کے ۴ صفحے اول میں نہیں - کلام میں صرف غزلیں ہیں - کوئی اور صنف کلام نہیں - غزلوں کے نمبر دئے ہیں - نیز ہر غزل کے اشعار کے - دیوان اول میں ۴۸۱ غزلیں ہیں - دیوان دوم میں ۱۲۹ جملہ ۶۱۰ غزل - آتش کا انتقال سنہ ۱۲۶۳ھ میں ہوا - دوسرے دیوان کے حاشیے میں خواجہ آتش کی وفات کی بھی تاریخیں درج ہیں ایک منشی مظفرعلی اسیرکی ' دوسری میر ولد حسن فوق کی ' تیسری منشی اشرف علی اشرف کی - تاریخ اشرف :—

دُر بحر معانی خواجہ آتش سوئے ملک عدم آورد رو حیف
ز ہاتف سال رحلت جست اشرف بگفتا انتخاب لکھنؤ حیف
۱۲۶۳ھ

(۴)

دیوان غالب

دیوان غالب مطبوعہ مطبع نظامی کانپور سنہ ۱۲۷۸ھ—یعنی وفات غالب سے آٹھ برس پہلے کا چھپا ہوا اور خود غالب کا صحیح کیا ہوا۔ محمد عبدالرحمان خاں مرحوم خاتمہ طبع میں لکھتے ہیں - ''اس سے پہلے دیوان بلاغت نشان جناب نواب اسداللہ خاں غالب کا دہلی میں چھپا - لیکن بسبب سہو و نسیاں کے بعض مقام میں تغیر تبدل ہوا - اس لئے جناب.....محمد حسین خاں صاحب دہلوی نے بعد نظر ثانی اور تصحیح جناب مصنف کے ایک نسخہ میرے پاس بھیجا - میں نے بافضال ایزدی مطابق اس نسخے کے شہر ذی‌حجہ سنہ ۱۲۷۸ھ میں مطبع نظامی واقع شہر کانپور میں صحت تامّہ اور درستی کمال سے چھاپا'' -

اس دیوان میں غالب کا فارسی مختصر دیباچہ ہے - تمام و ناتمام ۲۱۷ غزلیں ہیں - غزلوں پر مطبع نے نمبر دئے ہیں - تعداد اشعار غزل ۱۶۶۰ ہے - غزلیات کے بعد چار قصیدے ہیں - قصیدہ اول حضرت علی کی منقبت میں ہے - اس میں تخلص اسد ہے - زبان میں فارسیت غالب ہے - دوسرا قصیدہ بھی منقبت بالا میں ہے - تخلص کا شعر ہے -

جنس بازار معاصی اسداللہ اسد

کہ سوا تیرے کوئی اس کا خریدار نہیں

باقی دو قصیدے بہادر شاہ بادشاہ دہلی کی مدح میں ہیں - ان کی زبان خوب صاف ہے - تخلص دونوں میں غالب ہے - قصاید کے بعد ایک مثنوی ''صفت انبہ'' ہے - مثنوی کے بعد قطعات ہیں - تعداد میں

۱۹ - ایک چکلی قلی کی مدح میں بعنوان ' در مدح چکلی قلی ' ۔ قطعات کے بعد ۱۹ رباعیات ہیں - تاریخ طبع طالب حسین طالب نے کہی ہے - مادہ تاریخ ع تھری تاریخ کہ مرغوب ہے یہ - ۱۲۷۸ھ

(۴)

کلیات میر تقی میر

کلیات میر تقی میر - ٹائپ کا چھپا ہوا - ٹائٹل پیج اور خاتمہ ندارد ہے اس لئے سنہ طبع اور مطبع معلوم نہیں ہوسکا - بہر حال قدیم ہے - ابتداءً چھ قصیدے منقبت اور مدح کے ہیں اس کے بعد تین دیوان غزلیات کے ہیں - دیوان اول کے آخر میں تحریر ہے " تمام شد دیوان اول میر تقی عفی اللہ عنہ " - قرینۂ تحریر چاہتا ہے کہ یہ نقل خود میر صاحب کی عبارت کی ہے - ایک خاص بات یہ ہے کہ رسم خط اس کی وہی ہے جو آج پنجاب کا خراج ادب سمجھی جاتی ہے - ' ہے ' کا املا اول سے آخر تک 'ہے ' ہے - یائے معروف گول ہے ' ' ی ' مجہول ' ے ' مثلاً ہووے ' نون غنہ بے نقطہ ہے - نون ظاہر با نقطہ ہائے مخلوط دو چشمی ' آنکھ ' - ہائے سادہ ' کہے ' صحت کا پورا اہتمام معلوم ہوتا ہے ۔ تینوں دیوانوں کے صفحے ۵۳۶ - آخر سے کس قدر کم ہے معلوم نہیں - نولکشوری نسخے کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ دیوان سوم کی ($2\frac{1}{4}$) غزل دیوان سوم میں نہیں ہے -

نولکشوری مطبع کے نسخے میں سات دیوان ہیں اور ۲۰ مثنویاں - سنہ ۱۸۷۴ء میں دوبارہ چھپا - اول مرتبہ سنہ ۱۸۶۷ء میں دو مصرعہ چھپا تھا - ایک عجیب لطیفہ ہے - خاتمہ میں لکھا ہے - الحمدللہ کہ کلیات سر آمد شاعران صبح نفس میر تقی ہوس مرحوم..... کہا

میر تقی میر کا دوسرا تخلص 'ہوس' تھا - صبح نفس کا مجمع چاھتا ھےکہ ہوس قصداً لکھا ھے نہ سہواً - گلشن ہند میں مرزا علی لطف نے میر کو صاحب چار دیوان لکھا ھے - اس سے معلوم ہوتا ھے کہ سنہ ۱۲۱۵ھ تک چار دیوان ہوئے تھے - باقی اس کے بعد - وفات میر سنہ ۱۲۲۵ھ میں ہوئی - آخری دس برس میں تین دیوان کہ ڈالے - ہوس تخلص تھا مرزا محمد تقی خاں کا - کاتب مطبع معلوم نہیں کس محویت میں میر محمد تقی کو محمد تقی خاں بنا گئے - مرزا محمد تقی خاں ہوس کا کلیات قلمی میرے یہاں ھے -

(۵)

دیوان وزیر

دیوان وزیر - المسمی بہ نام تاریخی "دفتر فصاحت" مطبوعہ مطبع مصطفائی سنہ ۱۲۷۲ھ باھتمام عبدالواحد خاں خلف محمد مصطفی خاں - سنہ ۱۲۷۱ھ میں مرتب ہوا - شیخ اشرف علی اشرف کے قلم کا لکھا ہوا ہے - خط کی شان اور جلی قلم جلائے چشم ھے - دیوان میں غزلیں ہیں - آخر میں کچھ تاریخیں ہیں کچھ متفرق کلام - مثلاً ترجیع بند - حاشئے پر طبع کی تاریخوں کا ایک دفتر ھے - تاریخ گو کون کون ہیں - مشاہیر میں محمد رضا برق - شیخ امداد علی بحر - کپتان مقبول‌الدولہ قبول - مرزا حاتم علی بیگ مہر - اللہ رام سہائے رونق - میر ضامن علی جلال - آفتاب‌الدولہ قلق - مرزا اصغر علی خان نسیم دھلوی - احمد حسین صاحب عرف' امیراللہ تسلیم - بہترین تاریخیں نسیم و تسلیم کی ہیں - تاریخ نسیم کا مادہ تاریخ -

بسال طبع دلم اے نسیم ایما کرد

بگـو - کلام وزیرست لیق شاھان

۱۲۷۲ھ

تسلیم نے خود خواجہ وزیر کے مطلع کے مصرعہ دوم سے تاریخ نکالی ہے - مطلع ہے -

ہوا شاہ دواریں نام بسم اللہ سے دیوان کا
سر دیواں پہ ہے الحمداللہ تاج قرآنکا

تاریخ ہوئی -

شکشت پائے خامہ سے صدا تاریخ کی نکلی
سر دیواں پہ ہے الحمداللہ تاج قرآن کا

اللہ اللہ - ایک وہ زمانہ تھا کہ ایک شہر میں اتنے مشاہیر ادب بزم ادب کی رونق تھے- آج دامن زمانہ میں ایک بھی ایسا در شاہوار نہیں -

مقدمہ دیوان سید ہادی علی بیخود شاگرد خواجہ وزیر کا لکھا ہوا ہے - قابل قدر یہ بات ہے کہ محض سخن آرائی نہیں مفید معلومات بھی ہیں - حالات خواجہ وزیر حسب ذیل درج مقدمہ ہیں - نام خواجہ محمد وزیر خلف خواجہ محمد فقیر - سلسلہ نسب حضرت خواجہ بہاوالدین نقش بلد سے ملتا ہے - نانا میرزا سیف اللہ بیگ خاں تھے - جو برادر حقیقی تھے امیرالدولہ حیدر بیگ خاں کے - خواجہ صاحب فنون شاعری اخلاق اور فروتنی میں شہرہ آفاق تھے - توکل و استغنا میں طاق - شیخ امام بخش ناسخ کے شاگرد - ایسے کہ ناسخ انہی کو حاصل تلامیذ جانتے تھے - دوبارہ واجد علی شاہ نے یاد کیا عذر علالت کرکے ٹال دیا - استاد کی زندگی میں کلیات ضخیم تلف ہوگیا - افسردہ خاطر ہوکر شعر کہنا چھوڑ دیا - فرمایش و اصرار سے جو کہا جمع نہ کیا - عبدالواحد خاں صاحب مہتم مطبع مصطفائی نے کچھ کلام جمع کرکے پیش کیا

اور اجازت طبع چاہی - اور بار بار چاہی - یہی فرمایا - "کلام سابق بالکل ناپسند طبیعت ہے ابتدائی مشق کے شعروں سے مجھکو نفرت ہے - اگر مکارہ زمانہ نے مہلت دی اور عوارض لاحقہ سے مہلت ہوئی تو دو مہینے کی توجہ میں جیسا جی چاہتا ہے بہت کچھ موزوں ہوجائیگا" - اجل نے فرصت نہ دی اس کی نوبت نہ آئی - ۲۲ ذی قعدہ سنہ ۱۲۷۰ھ کو انتقال ہوگیا - بعد انتقال عبدالواحد خاں مہتمم مطبع مصطفائی نے ہادی علی بیخود مقدمہ نگار اور محسن علی محسن تخلص کو فراہمی کلام کا اہتمام سپرد کیا - چنانچہ دونوں صاحبوں نے کمر ہمت باندھ کر کلام جمع کیا - دو برس میں یہ مجموعہ تیار ہوگیا - دفتر فصاحت ۱۲۷۱ھ تاریخی نام رکھا -

مقدمہ کے بعد ترتیب دیوان کی تاریخیں ہیں - تاریخ ہائے ترتیب دیوان کے بعد وفات وزیر کی تاریخیں ہیں جن میں مشاہیر مذکور کی تاریخیں بھی شامل ہیں - رام سہائے رونق نے تاریخ کہی ہے "خسرو ایں زمانہ بود وزیر" -

تسلیم -

تسلیم بسالش ہمہ بیدل شدہ افسوس
لطف و کرم و علم و عمل شعر و سخن فکر

(۲)

دیوان ابو ظفر پادشاہ

ابو ظفر بہادر شاہ کے کلام کا ایک مجموعہ مطبوعہ مطبع احمدی مرزا امو جان واقع شاہدرہ دلہائی ضلع میرٹھ ہے - اس میں تین دیوان ہیں - دیوان دوم - سوم - چہارم دیوان اول نہیں - یہ بھی کہار خانے کا

مال ہے - تینوں دواوین کے صفحات کی تعداد ۸۱۱ ہے - چونکہ کلام متن اور حاشیہ دونوں پر ہے اوز حاشیے کے اشعار تقریباً متن کی برابر ہیں لہذا ۱۶۲۲ صفحے خیال کرنا چاہئیں - اگر دیوان اول کے صفحات کی تعداد اسی طرح ۴۵۰ تصور کر لیجائے تو مجموعہ کلام دو ہزار صفحہ تک پہنچتا ہے - تعداد اشعار فی صفحہ (۱۳ سطر کے حساب سے) ۲۶ ہزار ہوگی - بہر حال پیش نظر ناقص مجموعے میں تعداد اشعار کم و بیش ۲۱۰۸۶ ہے - اس مجموعے میں سے دیوان دوم یکم شوال سنہ ۱۲۷۸ھ میں چھپا - دوسرا ۱۲ ذی‌قعدہ سنہ ندارد اور تیسرا ۲۴ ذی‌قعدہ سنہ ۱۲۷۹ھ کو طبع ہوا - اول دوم کے سنہ طبع سے یہ قیاس بیجا نہ ہوگا کہ دیوان دوم بھی سنہ ۱۲۷۸ھ میں چھپا - نسخہ خوشخط محفوظ ہے - کلام عموماً غزلیات ہیں دیوان اول کے خاتمے میں بعد غزلیات ایک سلام ہے چھ مخمس - ایک میر کی غزل کا دوسرا ذوق کی غزل کا - تیسرا ایضاً - چوتھا قدسی کی مشہور نعتیہ فارسی غزل کا - پانچواں ذوق کی غزل کا - چھٹا سودا کی غزل کا - تیسرے دیوان کے آخر میں بعد غزلیات ایک مستزاد ہے - ایک سلام - ایک قطعہ عزئے اہل بیت کربلا میں - ایک بھاکا کی نظم - ایک مخمس ہے خود اپنی غزل کا - اس کے بعد ایک قطعہ - اس کے بعد تین تضمینیں بزبان پنجابی - چوتھے دیوان میں بعد غزلیات ایک سلام ہے - دو قطعے - ایک مخمس - دو تضمینیں ، تین رباعیات ہیں - دو غزلیں پنجابی کی ہیں - ان دیوانوں کے طبع میں علاوہ مرزا امو جان کے محمد حسین خان مہتمم مطبع مصطفائی دہلی کا اہتمام بھی تھا - اور حسن خان نے تصحیح و مقابلہ کیا - یہ دیوان بہادر شاہ کی حیات میں طبع ہوئے تھے - دیوان سوم کے خاتمے کی عبارت ملاحظہ ہو - " این دیوان فیض بنیان.........وشحہ طبع وقاد و بھفتہ فکر نقاد حضرت ظل سبحانی چراغ شبستان گورگانی نور بصر

صاحب قرانی شہنشاہ دین پناہ محمد ابو ظفر سراج الدین بہادر شاہ بادشاہ غازی خلداللہ ملکہ و سلطنتہ و افاض علی العالمین برہ و احسانہ " -
یہ زمانہ وہ ہے کہ بہادر شاہ بحال تباہ رنگون میں جلا وطن تھے - اس پر بھی دلوں میں جو عظمت تھی اس کے شاہد خاتمے کے الفاظ ہیں -
بہادر شاہ کا انتقال نومبر سنہ ۱۸۶۲ع مطابق سنہ ۱۲۷۹ھ میں ہوا -
منشی نول کشور کے مطبع نے کانپور میں اس دیوان کی اشاعت کے پانچ برس بعد سنہ ۱۲۸۳ھ میں ایک انتخاب چاروں دیوانوں کا شائع کیا جس کے کچھ کم دو سو صفحے اور اندازاً ۶۵۸۸ شعر ہیں -

(۷)

دیوان گویا

دیوان حسام الدولہ فقیر محمد خان تہور جنگ - مطبوعہ " مطبع مفرح القلوب واقع کراچی سندھ " کاغذ پیچ رنگا - باہتمام مرزا محمد شفیع سنہ ۱۲۸۱ھ - شروع میں دو صفحہ کا " دیباچہ " بقلم مرزا محمد شفیع ہے - لکھا ہے کہ ۱۸۳۱ع میں گویا کا دیوان لیتھوگرافک پریس واقع دارالسرور کانپور میں باہتمام روت صاحب مہتمم مطبع مذکور چھپا تھا اب نایاب ہے - اہل ذوق اس کے متلاشی تھے- میرے پاس بہت جگہ سے خطوط آئے تو میں نے بڑی تلاش کے بعد ایک نسخہ بہم پہنچایا - یہ نسخہ مرزا محمد علی صاحب سرشتہ دار پوسٹ آفس کراچی کی معرفت منشی محمد ابراہیم صاحب ساکن پونہ صاحب انگریز کے استاد کے پاس سے ملا جو آج کل صدر بازار کراچی میں مقیم ہیں - میں نے پورے اہتمام صحت کے ساتھ چھاپ دیا - تقطیع خرد صفحات ۱۹۲ -

دیوان میں غزلیات ہیں - غزلیات کے بعد ترکیب بند - اس کے

بعد سلام اور مرثیہ - ختم دیوان پر قطعہ ھائے تاریخ طبع دیوان ھیں -
ناسخ کی تاریخ ھے - ع

گفت دل است کتاب دلکش

۱۲۴۱ھ

خواجہ وزیر نے تاریخ کہی - ع

کہ ترتیب دیوان ھمایوں الٰہی

ایک متوسل گویا کرامت‌اللہ خاں نے خوب تاریخ کہی - لکھا ھے "-
چوں حکم تاریخ سال ترتیب و تقسیم فرمود ملازم و مداح سرکار
کرامت‌اللہ خاں ھما ندم گفت ' دیوان فقیر محمد خاں گویا -

کراچی میں اس اھتمام سے دیوان گویا کا چھپنا ادب اردو کے
عالم کہری کی صاف شہادت ھے -

* نسخہ دوم دیوان گویا *

دیوان مطبوعہ بالا کے دیباچہ میں جس دیوان کو نایاب لکھا تھا
وہ یہی دیوان ھے - جلی قلم - فی صفحہ دس سطر - بے جدول -
۳۸۳ صفحے - کلام کی تفصیل وہ ھی ھے جو دیوان گویا مذکور بالا میں
ھے - گویا نقل مطابق اصل ھے - " مسٹررادو صاحب طبع خانہ " نے بمقام
کانپور سنہ ۱۲۴۱ھ " ھجری قدسی " مطابق سنہ ۱۸۳۱ " مسیحی "
میں " مطبع اشہاطک لیھتو گرافک کمپنی میں چھاپا بخط ملشی
گنیش پرشاد متوطن شاھجہان‌آباد" خط کی شان ایسی ھے جیسی آج کل
ٹائپ کی نستعلیق خط میں ھے -

گویا کا انتقال سنہ ۱۲۶۶ھ مطابق سنہ ۱۸۵۰ع میں ھوا
(قاموس‌المشاھیر) اس طرح یہ دیوان گویا کی وفات سے بیس برس قبل
شائع ھوا تھا -

(۸)

دیوان نسیم

دیوان میرزا محمد اصغر علی خاں نسیم دهلوی - مسمی بدیوان شگرف ' مطبوعہ مطبع مصطفائی سنہ ۱۳۱۲ھ - طبع دوم - طبع اول سنہ ۱۲۸۵ھ - شروع میں دو صفحے کا اردو دیباچہ شیخ اسیراللہ تسلیم شاگرد نسیم کا نوشتہ ہے - لکھا ہے - کہ سنہ ۱۲۴۳ھ میں مرزا محمد اصغر علی خاں نسیم دهلوی ابن نواب آقا علی خاں ناچار - شاگرد مومن دهلوی خطۂ دهلی سے لکھنو میں آئے - غلغلہ کمال بلند هوا - بہت سے صغار و کبار و امراء کبار شاگرد ہوئے - معاملہ بلندي کی حقیقت معلوم هوئی - زبان کي شستگی اور بلاغت مسلم هوئی - چستی بندش میں جائے کلام نہیں - ترتیب دیوان کا کبھی خیال نہ کیا - نہ کلام فراهم کیا - بہت سا تلف هوگیا - مثنویاں متعدد تھیں - الف لیلہ کی ایک جلد باقی رہ گئی تھی - نظر ثانی کی نوبت نہ آئي - چھپ گئی ہے - چودھویں رمضان المبارک سنہ ۱۲۸۲ھ میں نسیم کا انتقال هوگیا - نواب محمد تقی خاں سالار جنگی شاگرد نسیم نے فراهم کلام کا اهتمام کرکے دیوان مرتب کیا - مطبع مصطفائی میں اپنے مصارف سے چھپوایا - دیباچہ کے بعد تاریخ وفات نسیم کے قطعات هیں - تاریخ گویوں میں اسیر لکھنوی - قاضی صادق محمد خاں اختر - نواب محمد تقی خاں افسر شاگرد نسیم دهلوی - فدا علی عیش - منجھو بیگ عاشق شاگرد نسیم - خیراتی لال شگفتہ شاگرد نسیم - شامل هیں - تنویر کی تاریخ خوب ہے ع - نسیم شد بهوا داری ارم سفری - سنہ ۱۲۸۲ھ - دیوان کے شروع میں قصاید هیں جو واجد علی شاہ - نواب شرف الدولہ - ظفرالدولہ - نواب امیرالدولہ - وصی علی خاں - نواب حضور محل کی مدح میں هیں - سب سے زیادہ

شرف‌الدوله کی مدح میں - قصاید کے بعد دو رباعیاں - اُس کے بعد غزلیات - غزلیات کے بعد مخمس هیں جو سب کے سب نواب اشرف‌الدوله ابراهیم خاں خلیل تخلص کی غزلوں کے هیں - مخمسات کے بعد قطعات تاریخ هیں - کل صفحات دیوان ۲۴۹ - بعد خاتمه طبع کے قطعات طبع اول درج هیں - منشی اشرف علی اشرف شاگرد نسیم کا مصرع تاریخ هے - ع

خرد بگفت ریاض کلام پاک نسیم

۱۲۸۵ھ

برق کا ماده تاریخ هے - ع

کہا دل نے کھلا باغ نسیم دهلوی اچھا

۱۲۸۵ھ

(۹)

دیوان شیفته

دیوان نواب مصطفے خاں شیفته - مطبع‌رضوی دهلی سنه ۱۲۸۴ھ - آغاز دیوان سے قبل مختصر دیباچه مهتمم مطبع سید محمد حسن کا لکھا هوا هے - لکھا هے که نواب صاحب کا کلام فارسی پہلے طبع هوچکا اب به جستجوئے تمام اردو کلام بهم پهنچا کر چھاپا جاتا هے - دیباچه کے بعد غزلیات هیں غزلیات کے بعد افراد - کوئی اور صنف کلام نهیں - تعداد صفحات خرد ۱۰۸ - خاتمه میں لکھا هے - " دیوان شیفته کمیاب و نایاب تھا - کلام اردو بھی کلام فارسی کی طرح بهت تھا مگر هم کو صرف یهی منتخب دیوان ملا جس کو ' قبل از غدر خود مصنف نے ترتیب دیا تھا ' اور یه بھی به مشکل تمام مصنف کے برادر زاده نواب علی محمد خاں صاحب کی وساطت سے ملا - اور انهیں کی اجازت سے چھپا " - مادّه تاریخ از راسخ - ع

ہے لاجواب و دلکش دیوان شیفتہ کا
ایضاً
-
کلام شیفتہ لاریب شیفتگی کی حکایت ہے
۱۲۸۴ھ -

(۱۰)

دیوان ناظم

دیوان نواب یوسف علی خاں ناظم والی رام پور - مطبوعہ مطبع حسنی - رام پور سنہ ۱۲۷۹ھ - خوشخط جلی قلم - کاغذ نیلگون - گلکار - شروع غزلیات سے ہے - باوجود صفحہ کلاں سطر فی صفحہ ۹ - نواب صاحب کی حیات میں چھپا - غزلیات کے بعد خمسہ ' خود اپنی غزل کا ' خمسہ کے بعد سہرے - جن میں ایک نواب حیدر علی خاں بہادر کا ہے - مطلع
ملائک کے رگ جاں کا ہے سہرا مگر حیدر علی خاں کا ہے سہرا
مقطع ہے -

نہ کیوں کر خوش ہو سارا ملک ناظم
میری آسایش جاں کا ہے سہرا

سہروں کے بعد سلام ہیں - سلاموں کے بعد رباعیات - ایک رباعی سن لو - رباعی

پہیلا کے تصور کے اثر کو میں نے
مشہور کیا سحر نظر کو میں نے
ظاہر در و بام سے ہے نقش رخ دوست
بت خانہ بنا رکھا ہے گھر کو میں نے

رباعیوں کے بعد ایک قطع تاریخ ہے - ہنگامہ سنہ ۵۷ ع کے بعد جو ملک خیرخواہی میں ملا اوس کے ملنے کی تاریخ "بخشش حکم" ۱۲۷۹ھ

سے نکلی ہے - تعداد صفحات دیوان ۲۴۳ آخر میں طبع دیوان کی تاریخیں ' امیر کی تاریخ ہے - ع

که افکار نواب یوسف علی خاں

۱۲۷۸ھ

بحر نے تاریخ کہی - ع

سال طبع دیوان ست گنج جوہر ناظم

۱۲۷۸ھ

(۱۱)

دیوان رند

دیوان سید محمد خاں رند لکھنوی - مسمی به گلدستۂ عشق - مطبوعہ مطبع مصطفائی - دو دیوان - دیوان اول صفحات ۱۶۸ - متن اور حاشیہ دونوں پر اشعار ہیں - غزلیات ۱۴۸ صفحے - باقی متفرقات - چند اشعار فارسی کا قطعہ تاریخ - ۶ رباعیات - یک مخمس - یک مسدس موسوم به فسانۂ محبت - نامہ شوقیہ - آخر میں خاتمہ فارسی نوشتہ رند ہے لکھا ہے که " شعر سے لگاؤ فطری تھا - شروع میں مراثی و سلام و رباعیات نظم کرتا تھا - وفا تخلص تھا - پیشتر غزل کہتا تھا - میر مستحسن خلیق سے تلمذ تھا - اس زمانے کے کلام کا مجموعہ بصورت دیوان ضخیم مرتب ہوا - کچھ زمانے کے بعد میر خلیق فرخ آباد چلے گئے - راقم سنه ۱۲۴۰ھ میں فیض آباد سے لکھنؤ آیا اور آتش کا شاگرد ہوا - تخلص حسب حال وبا ہمائے استاد بدل کر رند رکھا - دیوان سابق که " مثل یوسف عزیز " تھا اخوان زماں کے سامنے تمام و کمال کنوئیں میں ڈال دیا - آخر ماہ رجب سنه ۱۲۵۸ھ تک جو کچھ کلام موزوں ہوا مرتب کرکے دیوان کا نام گلدستہ عشق رکھا - انتہی - خلاصتاً " -

یہ دیوان عبداللہ خان مہر کے اہتمام سے حسب درخواست مصطفی خان مالک مطبع کے مطبع مصطفائی میں سنہ ۱۲۶۸ھ میں بمقام کانپور رند کی حیات میں طبع ہوا - منشی اشرف علی اشرف نے تاریخ کہی - ع

بگو اشرف انیس جان کلام شاعر یکتا

۱۲۶۸ھ

لکھتے ہیں کہ الفاظ ہندیہ کے املا کی تصحیح میں بہت جد و کد کی گئی -

دیوان ثانی - غزلیات - متفرقات - اس کے ضمن میں لکھا ہے کہ " ایک روز اتفاقاً ایک مطلع نئی بحر میں موزوں ہوگیا - میں نے اس کو شیخ ناسخ کے پاس بھیجا تو جواب میں لکھا " - " معلوم می شود کہ بحر نو از قوت فکر و طبع رسا پیدا گشتہ ......از دوائر خارج است...... سبحان‌اللہ " - مطلع یہ ہے -

مدت ہوئی نہیں دیکھا دلدار کو قیامت ہے

تدبیر کچھ نہیں بلتی موت سے ندامت ہے

مستفعلن مفاعیلن مستفعلن مفاعیلن -

متفرقات کے بعد ایک قطعہ مدح امجد علی شاہ بہادر میں ہے - ایک قصیدہ وزیر الممالک " نواب علی نقی خان بہادر " کی مدح میں - ایک اپنی غزل کا مخمس " حسب‌الارشاد امجد علی شاہ بہادر مرحوم " یہ رند کی مشہور غزل کا مخمس ہے -

کھلی ہے کلیج قفس میں مری زبان صیاد

میں ماجرائے چمن کیا بیاں کروں صیاد

آج کل اھل ھند کے ترنم آزادی پر کس قدر یہ مطلع صادق ھے -
۱۸ شعر کی غزل ھے - ایک مخمس "غزل واجد علی شاہ بہادر خلداللہ ملکہ" - اس کے بعد رباعیات - رباعی کے بعد قطعات تاریخ - اپنے والد کا نام رند نے ان کی تاریخ وفات کے عنوان میں یوں لکھا ھے - "سراج الدولہ مرزا غیاث الدین محمد خان بہادر نصرت جنگ" - یہ دیوان ربیع الاول سنہ ۱۲۶۸ھ میں چھپا اس کی تاریخ کہی ھے -

ھوا طبع دیوان دوم انتخاب—

"عود هندی" کی ترتیب

(از منشی مہیش پرشاد مولوی فاضل بنارس یونیورسٹی)

مرزا غالب دہلوی کے رقعات و خطوط کے دواہم مجموعے ہیں ایک عود هندی دوسرا اردوے معلی - عود هندی کی ضخامت اگرچہ اردوے معلی سے کم ہے لیکن یہ مجموعہ اردوے معلی سے پہلے شایع ہوا ہے اس لئے پہلے اِسی کے بارے میں کچھ لکھنا مناسب ہے -

عود هندی دو فصلوں پر مشتمل ہے - پہلی فصل میں مرزا کے لکھے ہوے ۳۱ خط ہیں اور اسی میں ایک دیباچہ چودھری عبدالغفور سرور صاحب کا لکھا ہوا ہے جو قصبہ مارہرہ (ضلع ایٹہ) کے ایک رئیس اور مرزا کے ایک عزیز شاگرد تھے - چودھری صاحب اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں :—

"جب کلام بلاغت نظام رشک صائب فخر طالب جناب اسداللہخاں صاحب غالب کا دیکھا دل کو بھایا یکتا پایا توسہل مراسلات میں قدم بڑھایا ہر کتابت کا جواب آیا سبحان اللہ وہ زبان کہاں پاؤں کہ اُن کے خلق کا بیان لب پر لاؤں مجھ سے نا چیز حقیر پر وہ ذرہ نوازی مہر وار فرمائی کہ میری نظر میں میری آبرو بڑھائی کبھی جواب مراسلہ میں تساہل و درنگ اور اصلاح شعر و عبارت میں دریغ اور ننگ نہ فرمایا جو نامہ کہ بنام میرے بہ عبارت اردو تحریر کیا مکتوب سادہ رویوں سے دلرباتر اور ہر سطر اُس کی سلسلہ مویوں سے تاب فرسا زیادہ ہے جس آنکھ نے دیکھا وہ بھنا ہے جس کان نے سنا وہ شنوا ہے پس تنہا متلذذ

ہونا اور آپ ہی آپ مزہ اُٹھانا خلاف انصاف جانا دل مائل تمام بشہرت عام ہوا اور ہنوز یہ قصد نا تمام تھا کہ بحسن اتفاق فخر زمان وحید دوران جناب ممتاز علی خاں صاحب متوطن میرٹھ کہ ریعان شباب میں بہ تہذیب نفس شب بیدار تہجد گزار دل نرم ہنگامۂ محبت گرم اخلاق مجسم شفیق مکرم فطرت ارجمند ہمت بلند خصایل حمیدہ اوصاف پسندیدہ پاک نہاد معتقد باتعداد پاکیزہ روشن اخلاق منش سخن شناس انصاف اساس خوش تقریر عدیم‌المظیر ہیں - رونق افزاے مارہرہ ہوئے اور قدوم تقدس لزوم سے اِس قصبہ کو مشرف کیا اور ایک روز محفل ممدوح میں ذکر ہمہ دانی و شیوا بیانی جناب استادی و مخدومی درمیان آیا ارشاد کیا کہ کلام مرزا صاحب نسیم جانفزا اور شمیم دلکشا ہے - فارسی کا کیا کہنا اردو بھی یکتا ہے نظم و نثر فارسی تو محلی بحلیۂ انطباع ہوا لیکن نثر اردو زیور طبع سے عاری رہا اگر وہ خطوط کہ بنام تمہارے آئے اور تم نے سنائے ہیں جمع کرو تو میں اُس کے انطباع کا بیڑہ اُٹھاتا ہوں اِس تقریر سے نسیم تاثیر نے غنچۂ دل کھلایا منشاء خاطر ظہور میں آیا وہ مکتوب کہ بنام میرے آئے تھے ترتیب دئے گویا جواہر بے بہا کان قلمدان سے نکال کر کشتی اوراق میں جمع کئے چونکہ محبت جناب غالب میرے حال پر بہت غالب ہے لہذا نام اس انشاء کا مہر غالب بکسر میم مناسب ہے سال ختم تالیف بھی اِس نام سے مطابق پایا طبیعت اور بڑھی تحریر تاریخ کو دست و قلم بڑھایا

انشا مملو بصد مطالب لکھی یعنی پئے دوستان طالب لکھی
موسوم کیا جو مہر غالب سے سرور تاریخ بھی اس کی مہر غالب لکھی

کوکب شعر شاعران ہند پر تو التفات غالب سے روشن اور خاک فکر ہندیاں آبیاری مکرمت ممدوح سے گلشن ہو جہو - آمین ثم آمین " -

مگر فصل اول سے ظاہر ھے کہ اِس میں صرف مرتب ھی کے نام کے خطوط شامل و داخل نہیں ھیں بلکہ چند وہ خطوط بھی ھیں جو کہ حضرت صاحب عالم و شاہ عالم کے نام ھیں - وجہ یہ کہ تینوں حضرات کے باھمی تعلقات بہت زیادہ تھے مثلاً مرتب کے نام کے ایک خط میں مرزا لکھتے ھیں :—

" اب روئے سخن حضرت صاحب عالم کی طرف ھے خدمت خدام مخدوم خادم نواز میں بعد تسلیم معروض ھے تفقد نامہ نامی میں صورت عزو شرف نظر آئی اللہ اللہ تم نے میری نظر میں میری آبرو بڑھائی حضرت کی قدر دانی کی کیا بات ھے آپ کا التفات موجب مباھات ہے - الخ " -

(خط ۲۸ [۱])

ایک اور خط چودھری صاحب کے نام یوں ھے :—

" ایک عبارت لکھتا ھوں چوں کہ لفافہ جناب چودھری عبدالغفور صاحب کے نام کا ھوگا پہلے وہ پڑھیں پھر میرے پیرو مرشد کی نظر سے گزرانیں پھر مرشد زادہ شاہ عالم صاحب کو دکھائیں - برس دن سے فساد خون کے عوارض میں مبتلا ھوں ثبور و اورام میں لد رھا ھوں - الخ "-

(خط ۳۰)

دوسری فصل میں ۱۳۷ خط ۲ تقریظیں اور تین دیباچے مرزا کے لکھے ھوے ھیں - میرٹھ کے رئیس اور مرزا کے دوست حاجی محمد ممتاز

---

[۱] —یہ مطابق شمار نسخہ مطبوعہ نیشنل پریس الہ آباد درج کیا گیا ھے اور آئندہ بھی اس مضمون میں اسی نسخے کے عدد لکھے گئے ھیں لیکن جو اقتباسات نسخہ مطبوعہ رفاہ عام پریس آگرہ کے ھیں اُن میں اُسی نسخے کا نمبر دیا گیا ھے لیکن اور اڈیشنوں میں شمار غلط درج ھیں لہذا ایسے نسخوں میں بعض خط کچھہ آگے پیچھے ملیں گے - مضمون نگار-

علی خاں نے عود ہندی کا جو دیباچہ لکھا ہے اُس سے ظاہر ہے کہ مرزا کے خطوط کی تدوین کی نوبت کیونکر آئی تھی اور چودھری عبدالغفور " سرور " اور اُس وقت کے لفٹننٹ گورنر کے میر منشی خواجہ غلام غوث " بے خبر " کو اُنھوں نے اپنا شریک کار بنایا تھا چنانچہ حاجی صاحب دیباچہ میں لکھتے ہیں :—

" مجھے مدت سے اِس کا خیال تھا کہ فارسی تصنیفیں تو اُن کی بہت مرتب ہوئیں اور چھاپی گئیں لوگوں نے فوض اُتھائے تعویز بازو بنائے مگر کلام اردو نے سوائے ایک دیوان کے ترتیب نہ پائی یہ دولت ارباب شوق کے ھاتھ نہ آئی حالانکہ نثر اردو اُن کی اوروں کی فارسی سے ہزار درجہ بہتر ہے یہ سلاست بیان شستگی زبان روز مرہ کی صفائی اور اُن کی شوخی کسی کو کب میسر ہے اُسے بھی ترتیب دیجئے - قدر دانوں پر احسان کیجئے میرے عنایت فرما اور مرزا صاحب کے شاگرد یکتا چودھری عبدالغفور صاحب سرور تخلص سے یہ ذکر آیا تو اُنھوں نے جتنے خطوط مرزا صاحب کے اُن کے نام آئے تھے سب کو ایک جاکر کے اور اُس پر ایک دیباچہ لکھ کے وہ مجموعہ عنایت کیا عرصہ تک سر گرم تلاش رہا جا بجا سے تحریریں مرزا صاحب کی بہم پہنچائیں بڑی مہلت اُتھائی تب تمنا بر آئی اور مجموعہ مرتب ہوا آج پورا اپنا مطلب ہوا - خواجہ غلام غوث خاں صاحب بہادر بے خبر تخلص جو نواب معلی القاب لفٹننٹ گورنر بہادر ممالک مغربی و شمالی کے میر منشی اور میرے مخدوم خاص اور حضرت غالب صاحب کے مخلص با اِختصاص ہیں اِس تلاش میں میرے معین اور مدد گار رہے بہت کچھ ذخیرہ اُن کی بدولت بہم پہنچا - اِس کتاب کی دو فصل اور ایک خاتمہ ہے پہلی فصل میں چودھری صاحب کے مرتب کئے ہوئے خطوط اور اُن کا لکھا ہوا دیباچہ دوسری

فصل میں میرے جمع کئے ہوئے رقعات اور خاتمہ میں چند نثریں ہیں جو جناب غالب نے اوروں کی کتابوں پر تحریر فرمائی ہیں - عود هندی اِس کتاب کا نام ہے خوشبو اِس کی تمام عالم میں پھیلے - اِسی دعا پر ختم کلام ہے "-

---

' فغان بے خبر ' میں خواجہ غلام غوث بے خبر کے وہ خطوط ہیں جو اُنھوں نے بعض حضرات کے نام لکھے ہیں اُن میں سے بعض خطوں سے جو مرزا غالب یا بعض اور مکتوب الیہم کے نام ہیں یہ ظاہر ہے کہ خواجہ صاحب نے عود هندی کی ترتیب و تدوین میں مولوی ممتاز علی صاحب کا بہت کچھ ہاتھ بٹایا تھا چنانچہ خواجہ صاحب ایک خط [۱] میں مرزا غالب کو لکھتے ہیں :—

" حضرت ' نسخہ عود هندی کا ممتاز علی خاں صاحب کی فرمایش سے مرتب ہو رہا ہے چودھری عبدالغفور صاحب کے پاس سے آپ کے خطوط اور اُن کا دیباچہ آگیا میں نے سوائے اِس کے کہ آپ سے بہت کچھ حاصل کیا کالپی اور لکھنؤ اور بریلی اور گورکھپور اور اکبرآباد سے آپ کی تحریریں فراہم کیں خود سب کو دیکھا جو مضامین لایق اعلان کے نہ تھے اُن کو نکال ڈالا کاتب لکھ رہا ہے میں مقابلہ کرتا ہوں اب تک بڑے ورقوں کے دس جزو مرتب ہوچکے ہیں اور ہو رہے ہیں امید ہے کہ اُدھر اگست کا آغاز ہو اِدھر اِس مجموعہ کا انجام ہو میں اپنے حق سے ادا ہوں چھپوانے کے لئے اُن کے حوالہ کروں اِس وقت بھی مقابلہ میں مصروف ہوں - پڑھتے پڑھتے آپ کو لکھنے کا خیال آیا کہ نواب مصطفیٰ خاں

---

[۱]—فغان بے خبر ' صفحہ ۸۲ ' ۸۳ -

صاحب " شیفتہ " منشی حبیب‌اللہ صاحب " ذکا " - میاں داد خاں صاحب " سیاح " اِن حضرات کے پاس بھی آپ کے رقعات ضرور ہونگے آپ اِنھیں ایسا کریں کہ جس کے پاس جو کچھ ہو بسبیل ڈاک میرے پاس بھیج دیں رام پور میں تو میں نے خود لکھا ہے شاید وہاں سے بھی کچھ آجائے جب تک کتاب تمام ہو اور جس قدر خطوط ہاتھ آویں اور اُس میں شامل ہوں غنیمت ہے " -

اس کے جواب میں مرزا لکھتے ہیں [۱] :—

" قبلہ آپ بیشک ولی صاحب کرامت ہیں کم و بیش ایک ہفتہ گذرا ہوگا کہ ایک امر جدید مقتضی اِسکا ہوا کہ آپ کو اُس کی اطلاع دوں خانۂ کاہلی خراب آج لکھوں کل لکھوں اب کون لکھے کل صبح کو لکھوں گا صبح ہوتی غالب اِس وقت نہ لکھ سہ پہر کو لکھیو آج دو شنبہ ۲۳ جولائی بارہ پر دو بجے ہرکارہ نے آپ کا خط دیا پلنگ پر پڑے پڑے خط پڑھا اور اُسی طرح جواب لکھا اگرچہ ڈاک کا وقت نہ رہا تھا مگر بھجوا دیا کل روانہ ہو رہے گا آپ کو معلوم رہے کہ منشی حبیب اللہ " ذکا " اور نواب مصطفیٰ خاں " حسرتی " کو کبھی اردو خط نہیں لکھا ہاں " ذکا " کو غزل اصلاحی کے ہر شعر کے تحت میں منشاء اصلاح سے آگہی دی جاتی ہے نواب صاحب کو یوں لکھا جاتا ہے کہار آیا خط لایا آم پہلجے کچھ بانٹے کچھ کھائے بچوں کو دعا بچوں کی بندگی مولوی الطاف حسین صاحب کو سلام -...................
........جناب کیمسن صاحب بہادر افسر مدارس غرب و شمال کا با وجود عدم تعارف خط مجھ کو آیا کچھ اُردو زبان کے ظہور کا حال پوچھا تھا

---

[۱]—عود ہندی ، خط ۱۶۱ سنہ ۱۸۶۶ ء -

اس کا جواب لکھ بھیجا نظم و نثر اُردو طلب کی تھی مجموعۂ نظم بھیجدیا نثر کے باب میں تمھارا نام نہیں لکھا مگر یہ لکھا کہ مطبع الہ آباد میں وہ مجموعہ چھاپا جاتا ہے بعد انطباع و حصول اطلاع وہاں سے منگا کر بھیجدونگا زیادہ حد ادب نامہ جواب طلب " ۔

پھر اس کے جواب میں خواجہ صاحب نے مرزا کو لکھا ہے [۱] :—

" منشی ممتاز علی خاں صاحب کو میں نے کل لکھا کہ آپ ایک عرضی جناب کیمسن صاحب بہادر افسر مدارس کے حضور میں بھیج دیں اور اُس میں یہ لکھیں کہ حضرت غالب نے آپ کو جس مجموعہ نثر کا ذکر لکھا ہے اُسے میں مرتب کرتا ہوں عنقریب چھپنا شروع ہوگا اچھی جلدیں مدرسوں کے لئے آپ بھی خریدیں تو آپ کی اس اعانت سے کتاب جلد چھپ جائے اس سے بہتر اور کوئی طریقہ صاحب تک ذکر پہنچانے کا میری رائے میں نہ آیا - جا بجا سے جو آپ کے خطوط جمع کئے گئے وہ اصل تو کہیں سے آئے نہیں نقلیں آئیں - سرور کے نام کے ایک خط میں جلال اسیر کا ایک مصرعہ لکھا ہے وہ اِسی قدر پڑھا جاتا ہے -

زنجیر در شکر آب است -

بعد اِس کے کیا جانے کیا لفظ لکھا ہے مارہرہ والوں کے خط کا حال تو آپ پر خوب ہویدا ہے - دوسرے لفظ پلشن کو کہیں مذکر لکھا ہے اور کہیں مونث آپ تو اُسے مخذمت کیوں بناتے - مگر یہ خرابی بھی کاتب سے ہوئی ہے - ان دونوں کی تصحیح لکھئے تو کتاب میں صحیح لکھ دیا جائے " -

---

[۱]— فغان بے خبر ' ص ۸۱ و ۸۲ -

ایک اور خط میں خواجہ صاحب لکھتے ھیں [۱] :—

" یہ جو میں نے عرض کیا تھا کہ مرزا محمد خان صاحب سے اپنی اردو نثریں لیکر مجھے بھیجدیجئے اِس کا کچھ جواب ھی ارشاد نہ ھوا "۔

اِس میں شک نہیں کہ عود ھندی کی ترتیب میں مولانا بے خبر کی کار فرمائی کو بہت کچھ دخل تھا - وقتاً فوقتاً مرزا کی بھی مدد شامل حال تھی چنانچہ مرزا غالب نواب انورالدولہ " شفق " کو ایک خط [۲] میں لکھتے ھیں :—

" اگر ان سطور کی نقل میرے مخدوم مولوی غلام غوث خاں بہادر میر منشی لفٹننٹ گورنری غرب و شمال کے پاس بھیجدیجئے تو اُن کو خوش اور مجھ کو ممنون کیجئے گا "۔

ھاں عود ھندی کے معاملے میں مرزا صاحب کی عجلت پسندی بھی قابل ذکر ھے کیوں کہ عود ھندی کا نسخہ جبکہ زیر ترتیب ھے - چھپنے میں دیر ھے اور آپ نے نسخوں کےلیے تقاضے شروع کر دیئے ھیں مثلاً ایک خط [۳] مورخہ ۷ مارچ سنہ ۱۸۶۰ع میں خواجہ صاحب کو لکھتے ھیں :—

" ھاں حضرت ! کہئے ممتاز علی خاں کی سعی بھی مشکور ھو گی وہ مجموعہ اردو چھپا یا چھپاھی رھے گا احباب اُس کے طالب ھیں بلکہ بعض نے طلب کو بسر حد تقاضا پہونچا دیا ھے "

---

[۱]—نغان بے خبر ص ۱۰۰ -

[۲]— عود ھندی ، ۱۰۴ -

[۳]—عود ھندی ، خط ۱۱۱ -

ایک اور خط [۱] میں لکھتے ھیں :—

" اجی حضرت ! یہ منشی ممتاز علی خاں کیا کر رہے ھیں رقعے جمع کئے اور نہ چھپوائے فی الحال پنجاب احاطہ میں اُن کی بڑی خواھش ھے جانتا ھوں کہ وہ آپ کو کہاں ملیں گے جو آپ اُن سے کہیں مگر یہ تو حضرت کے اختیار میں ھے کہ جتنے میرے خطوط آپ کو پہنچے ھیں وہ سب یا اُن سب کی نقل بطریق پارسل آپ مجھ کو بھیج دیں - جی یوں چاھتا ھے کہ اِس خط کا جواب وھی پارسل ھو - مصرعہ - تم سلامت رھو قیامت تک [۲] "- خواجہ صاحب چاھتے تھے کہ عود ھندی کا دیباچہ مرزا صاحب خود لکھیں چنانچہ ایک بار اُس ضمن میں مرزا نے یہ لکھا [۳] :—

" بندہ پرور اگر ایک بندہ قدیم کہ عمر بھر فرماں پزیر رھا ھو بڑھاپے میں ایک حکم بجانہ لاوے تو مجرم نہیں ھو جاتا - مجموعہ نثر اردو کا انطباع اگر میرے لکھے ھوے دیباچے پر موقوف ھے تو اُس مجموعے کا چھپ جانا بالفعل میں نہیں چاھتا بلکہ چھپ جانا بالضم چاھتا ھوں - سعدی علیہ الرحمۃ فرماتے ھیں - بیت

رسم ایست کہ مالکان تحریر
آزاد کنند بندہ پیر

آپ بھی اُسی گروہ یعنی مالکان تحریر میں سے ھیں پھر اِس شعر پر عمل کیوں نہیں کرتے - الخ "-

---

[۱]—عود ھندی ، خط ۱۲۴ (جو غالباً جون سنہ ۱۸۶۵ع میں لکھا گیا تھا)

[۲]—یہ خطوط اُردوے معلی میں شامل کئے جانے کے لئے طلب کیئے گئے ھیں -

[۳]—عود ھندی خط ۱۱۵ -

ایک اور خط مرزا نے یوں لکھا ہے :—

"حضرت پیر و مرشد اِس سے آگے آپ کو لکھ چکا ہوں کہ منشی ممتاز علی خاں صاحب سے میری ملاقات ہے اور وہ میرے دوست ہیں - یہ بھی لکھ چکا ہوں کہ میں صاحب فراش ہوں - اوٹھنا بیٹھنا نا ممکن ہے خطوط لیٹے لیٹے لکھتا ہوں اِس حال میں دیباچہ کیا لکھوں یہ بھی لکھ چکا ہوں کہ تفتہ کو میں نے خط نہیں لکھا اشعار اُن کے آئے اصلاح دیدی منشاء اصلاح جا بجا حاشیے پر لکھدیا کل جو عنایت نامہ آیا اُس میں بھی دیباچے کا اشارہ اور تفتہ کے خطوط کا حکم مندرج پایا نا چار تحریر سابق کا اعادہ کر کے حکم بجا لایا [۱] الخ " -

چودھری عبدالغفور " سرور " صاحب نے جو دیباچہ پہلی فصل کا لکھا ہے اُس پر مرزا نے اپنی خوشنودی کا اظہار اِن الفاظ میں کیا ہے [۲] :—

اہا ہا ! جناب منشی ممتازعلی خاں صاحب مارہرہ پہنچے صاحب یہ تو سیاح گیتی نورد ثانی مخدوم جہانیاں جہاں گرد ہیں - بہرحال آپ نے دیباچہ بہت اچھا لکھا ہے کتاب کو اس سے رونق ہو جائیگی الخ -

آخر کار خدا خدا کر کے عود ہندی کی ترتیب ختم ہوتی ہے اور وہ منشی ممتازعلی صاحب کی خدمت میں بھیجی جاتی ہے چنانچہ مرزا کو خواجہ صاحب ایک خط یوں لکھتے ہیں [۳] :—

---

[۱]—عود ہندی خط ۱۲۷ -

[۲]—مکتوب بنام چودھری عبدالغفور سرور ' عود ہندی ' ص ۳۱ -

[۳]—فغان بے خبر ' ص ۸۳ و ۸۴ -

" جناب عالی - میں نے ایک عریضہ اِس سے پہلے آپ کو بھیجا ہے - اُس میں یہ مطلب جواب طلب لکھا ہے کہ مولوی صاحب جہانگیر نگری نے جو رسالہ تصنیف کیا ہے اُس کا نام کیا ہے اور وہ کہاں چھپا ہے آج تک جواب نہ آیا - کیوں کر مجھے حیرت نہ ہو، جب ترک جواب حضرت کی عادت نہ ہو - جواب عنایت کیجئے مجھے بلائے انتظار سے نجات دیجئے الحمداللہ کہ عود ہندی کی ترتیب تمام ہوئی جلد بندھوا کر آج ہی منشی ممتازعلی خاں صاحب کی خدمت میں روانہ کر دی اب چھپوانے میں دیر کریں یا جلدی اُنھیں اختیار ہے " -

خواجہ صاحب کے اس خط میں مولوی صاحب جہانگیر نگری کے رسالے سے مراد " موید برہان " ہے - جو مرزا کی " قاطع برہان " کے جواب میں سنہ ۱۲۸۲ھ یعنی سنہ ۱۸۶۶ع میں شایع ہوئی ہے - پس اِس اور نیز مذکورۂ بالا تحریر کی بنا پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ " عود " کا نسخہ اگست یا بعد اگست سنہ ۱۸۶۶ع منشی ممتازعلی صاحب کی خدمت میں بھیجا گیا تھا مگر ہاں یہ بھی واضح رہے کہ خواجہ صاحب کا ایک خط جو منشی ممتازعلی صاحب کے نام ہے اُس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ خواجہ نے " عود ہندی " کے نسخے کو سیدھے منشی صاحب کے پاس نہیں بھیجا تھا علاوہ بریں اِسی خط کی بدولت " عود ہندی " کے متعلق کچھ اور باتیں بھی معلوم ہو جاتی ہیں جیسا کہ خواجہ صاحب تحریر فرماتے ہیں [۱] :—

" مرزا نوشہ صاحب کے نثر کا مجموعہ مرتب کر کے آج مصنف صاحب کے حوالہ کیا کہ غازی الدین حسین خاں صاحب کے پاس

---

[۱]—فغان بے خبر ص ۸۵ -

بھیجدیں اور وہ آپ کی خدمت میں روانہ کریں - مصنف آپ سے بہت قریب ھیں ایک نظر اُن کو بھی دکھا لیجئے تب چھپوانا شروع کیجئے تو بہتر ھے فقیر نے اِس کے ترتیب دیئے اور لکھوانے اور بذات خود مقابلہ کرنے ھی میں مصلحت نہیں کی بلکہ اِتنا تردد اور کیا کہ جو رقعات بریلی سے آئے ھوئے آپ نے کھودیے اُن کو وھاں سے مکرر منگوایا اور سوائے اِس کے گورکھپور - لکھنؤ - کانپور سے کچھ بہم پہنچایا اور تین نثریں مصنف سے اور لیں اور اُن سب کو بھی مجموعہ میں داخل کیا اور جہاں کہیں شک ھوا مصنف سے اُس کی تصحیح کر لی اب اگر یہ مجموعہ طاق نسیاں پر رکھا نہ رھے اور جلد چھپے تو مصنف پر احسان ھوگا - فقیر کے پاس تو اصل موجود ھے جب دیکھے گا کہ آپ نہیں چھپواتے تو اپنے لئے کاتب سے ایک نسخہ اور لکھوا لے گا اور جو جو نقل کے طالب ھوں گے اُن کو دے دیگا "۔

القصہ عود هندی کا نسخہ منشی صاحب کے پاس پہنچا - بہت کچھ چھپ کر کافی عرصہ تک کوتاہی میں پڑا رھا کیوں کہ خواجہ صاحب ایک خط میں مرزا کو لکھتے ھیں [۱] :—

" اِس سال روھیلکھنڈ کا دورہ ھوتا ھے کل تک لشکر رام پور کے علاقہ میں تھا آج بریلی کی حد میں داخل ھوا - زندگی باقی ھے تو پانچویں فروری کو یہ دورہ ختم ھوگا اور الہ‌آباد پہنچیں گے میں جب الہ‌آباد سے مرادآباد لشکر میں شامل ھونے کو آیا تھا میرٹھ ھو کر آیا وھاں منشی ممتاز علی خاں صاحب کے بھانجے نے آپ کی اردو انشا مجھے دکھائی سب چھپ گئی ایک صفحہ اخیر کا باقی ھے خاں صاحب نے

---

[۱]—فغان بے خبر، صفحہ ۱۲۹ ۔

قطعۂ تاریخ کے انتظار میں کہ کوئی کہدے پھینک رکھا ہے ۔ مرادآباد میں اخبار ' جلوۂ طور ' کا مہتمم بھی وارد تھا وہ کہتا تھا کہ میں نے ویسے ہی نا تمام پچیس جلدیں لیں اور لوگوں کو دیں میں نے خاں صاحب کو لکھا تو ہے کہ قطعۂ تاریخ کا ہونا فرض نہیں - یوں ہی اُس صفحہ کو چھپوا کے کتاب تمام کر دیجئے دیکھئے خدا کرے کہ وہ مان لیں " -

چودھری عبدالغفور " سرور " کے لکھے ہوئے دیباچے کا جو اقتباس پہلے مذکور ہے اُس سے ثابت ہے کہ چودھری صاحب نے اپنے مرتب کئے ہوئے مجموعے کا تاریخی نام ' مہر غالب ' رکھا ہے چنانچہ اسي کو یعنی سنہ ۱۲۷۸ھ (سنہ ۱۸۶۱ع یا سنہ ۱۸۶۲ع) کو بعض حضرات نے تمام عود هندي کا سال ترتیب یا سال اشاعت سمجھا ہے مگر حقیقت میں " عود هندی " کی اشاعت سنہ ۱۸۶۸ع میں مرزا کی وفات سے کل چار مہینے پہلے ہوئی ہے کیوں کہ اُس کے اخیر میں تاریخ اشاعت ۲ رجب سنہ ۱۲۸۵ھ ۱۵ اکتوبر سنہ ۱۸۶۸ع درج ہے باقی اِس کی تالیف کے بارے میں پہلے بتایا جا چکا ہے کہ تمام مسودہ سنہ ۱۸۶۶ع میں پایۂ تکمیل کو پہنچکر مالک مطبع کے حوالے کیا -

چونکہ عود هندي کی پہلی اشاعت کا میسر آنا اب آسان کام نہیں لہذا اُس کے متعلق چند ضروری باتیں ذیل میں دی جاتی ہیں -

۱—تقطیع بڑی $\frac{1}{2}$۹ × ۶ انچ -

۲—کاغذ سفید لکھائی چھپائی معمولی -

۳—حجم ۱۸۸ صفحے -

۴—کتابت میں یاے معروف اور یاے مجہول کا لحاظ نہیں -

۵—چھاپے کی غلطیاں بہت ہیں باوجودیکہ مولانا " بے خبر " نے صحت کا بہت اهتمام کیا تھا -

خواجہ صاحب نے مولوی عبدالقیوم صاحب صدر امین علی گڑھ کو اپنے ایک خط میں عود هندی کے اِس مطبوع نسخے کی بابت یہ لکھا ھے :—

" عود هندی یعنی مرزا غالب کے رقعات کا مجموعہ مجھ تک پہنچا افسوس ھے کہ نہایت غلط چھپا بہت جگہ غلطی سے مطلب خبط ھے " -

جب عود هندی چھپ چکی تھی اور اردوے معلیٰ چھپ رھی تھی تو مرزا غالب نے ایک خط خواجہ صاحب کو لکھا تھا جس میں اُنہوں نے " عود هندی " کے نسخے کو مہمل قرار دیکر دوسرے مجموعے کی ضرورت بتلائی تھی چنانچہ اِس خط کے جواب میں خواجہ صاحب عود هندی کی نسبت لکھتے ھیں :—

" پہلا مجموعہ اگر ایسا مہمل چھپا تو دوسرے کا چھپنا بہت مناسب ہوا " خلاصہ یہ کہ باوجود تمام کوششوں کے " عود هندی " مرزا غالب اور خواجہ " بیخبر " دونوں کے نزدیک تسلی بخش اور صحیح نہ چھپی -

پہلے اڈیشن کے بعد مختلف مطابع سے عود هندی کے جو اڈیشن شایع ہوئے ھیں اُن میں سے یہ اڈیشن میری نظر سے گزرے ھیں :—

۱—مطبع نارایني دهلی ۲۳ فروری سنہ ۱۸۷۸ع (۲۰ صفر سنہ ۱۲۹۵ھ) -

۲—مطبع نولکشور کانپور ستمبر ۱۸۷۸ع (رمضان ۱۲۹۵ھ) -

۳—مطبع مفید عام آگرہ مئی سنہ ۱۹۱۰ع -

۴—مطبع نولکشور واقع کان پور سنہ ۱۹۱۳ع (بار چہارم) -

۵—مطبع مسلم یونیورسیٹی علی گڑہ سنہ ۱۹۲۷ع -

۶—نیشنل پریس الہ‌آباد سنہ ۱۹۲۹ع -

۷—مطبع انوار احمدی ' الہ‌آباد -

۸—مطبع کریمی لاہور -

۹—گلزار ہند اسٹیم پریس لاہور -

عود ہندی مکمل یا اُس کا کم و بیش حصہ مختلف امتحانات کے نصاب میں داخل ہے اور میرا خیال ہے کہ پہلے اڈیشن کے بعد " عود " کے کل تقریباً ۱۲ ہزار نسخے مختلف مطابع سے شایع ہو چکے ہیں اور پہلے اڈیشن اور دیگر اڈیشنوں میں جو باتیں نمایاں طور پر ملتی ہیں وہ یہ ہیں -

۱—پہلے اڈیشن کے ہر رقعے کے عنوان میں شمار کا عدد درج نہیں لیکن بعد کے اڈیشنوں میں درج ہے -

۲—آخر زمانے کے بعض اڈیشنوں کے سرورق پر کتاب کا نام اس طرح درج ہے [۱] :—

" عود ہندی

مسمیٰ باسم تاریخی

مہر غالب "

لیکن پہلے اڈیشن کے سرورق پر اس قسم کی عبارت نہیں -

---

[۱]— (۱) نسخۂ مطبوعۂ انوار احمدی پریس الہ‌آباد - (۲) مطبع مسلم یونیورسٹی علی گڑھ - (۳) گلزار ہند اسٹیم پریس لاہور -

۴—ذیل کی عبارتیں عود هندی کے عام نسخوں میں اُن خطوط کی عبارتوں کے ساتھ شامل هیں جو چودهری عبدالغفور سرور کے نام هیں مگر پہلے اتیشن میں حاشیوں پر مندرج هیں اور ایسا معلوم هوتا هے که جس طرح پہلے اتیشن میں مندرج هیں - مرزا نے اپنے قلم سے اُن کو اُسی طرح لکھا تھا -

(۱) " اب روئے سخن حضرت صاحب عالم کی طرف هے " -

خط نمبر ۳

(۲) " اب خطاب جناب حضرت عالم کی طرف هے " -

خط نمبر ۵

(۳) " یہاں سے روئے سخن صاحب عالم کی طرف هے " -

خط نمبر ٦

(۴) " یہاں سے روئے سخن حضرت پیر و مرشد صاحب عالم کی طرف هے " -

خط نمبر ۱۸

(۵) " اب روئے سخن حضرت عالم کی طرف هے " -

خط نمبر ۲۸

عود هندی کی اشاعت کے باب میں جو کوششیں اب تک هوئی هیں وہ هماری شکر گزاری کی مستحق هیں لیکن ساتھ هی اس کے یہ امر نہایت هی افسوس ناک هے که عود هندی کے اغلاط و اسقام کی درستی کی طرف مطلق توجه نہیں کی گئی - ذیل میں بطور نمونه دو عبارتوں کا صحیح مسودہ اصل خطوط کے مطابق پیش کیا جاتا هے پھر

اُن کی وہ غلط صورتیں دی جاتی ہیں جو عود ہندی کے پہلے اڈیشن میں اور اُس کے تتبع میں دوسرے اڈیشنوں میں بھی پائی جاتی ہیں :—

اصل عبارت	عود ہندی میں مطبوعہ
(۱) پیرو مرشد فقیر ہمیشہ آپ کی خدمت گذاری میں حاضر اور غیر حاضر رہا ہے -	پیر و مرشد فقیر ہمیشہ آپ کی خدمت گذاری میں حاضر اور غیر قاصر رہا ہے - [مکتوب بنام قاضی عبدالجمیل بریلوی]
(۲) جناب قاضی صاحب کو سلام اور قصیدہ کی بندگی - اگر مجھے قوۂناطقہ پر تصرف باقی رہا ہوتا تو قصیدہ کی تعریف میں ایک قطعہ اور حضرت کی مدح میں ایک قصیدہ لکھتا - بات یہ ہے کہ جو میں شایستہ مدح نہیں تو یہ شتایش راجع آپ کی طرف ہوگی - گویا یہ قصیدہ آپ ہی کی مدح میں ہے - میں اب رنجور نہیں -	جناب قاضی صاحب کو سلام اور قصیدے کی بندگی اگر مجھے قوۂناطقہ پر تصرف باقی رہا ہوتا تو قصیدہ کی تعریف میں ایک قطعہ اور حضرت کی مدح میں ایک قصیدہ لکھتا بات یہ ہے کہ جو آنہیں شایستہ مدح میں ہے - میں اب رنجور نہیں - [مکتوب نمبر ۱۵۴ بنام قاضی عبدالجمیل بریلوی]

مطبع مفید عام آگرہ (۱۹۱۰ع) کے نسخے میں بعض عبارتیں پہلے اڈیشن کی عبارتوں سے جس قدر مختلف ہوگئی ہیں اس کا کسی قدر اندازہ ذیل کے نقشے سے ہو سکتا ہے :—

پہلا اڈیشن	آگرہ والا نسخہ
(۱) صاحب یہ مثنوی تو میرے واسطے ایک مرثیہ ہوگئی - ہے ہے ! اس بزرگوار کے جگر میں کیا کیا گھاؤ پڑے ہوں گے تب یہ تراوش خون نابہ ظہور میں آئی ہوگی -	(۱) صاحب یہ مثنوی تو میرے واسطے ایک مرثیہ ہوگئی ہے اس بزرگوار کے جگر میں کیا کیا گھاؤ پڑے ہوں گے تب یہ تراوش خون نابہ ظہور میں آئی ہوگی - نمبر ۹ ص ۲۲
(۲) وہ چیز حصے میں اگر پارسیوں کے آئی ہے ہاں اردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے - میر تقی علیہ‌الرحمۃ	(۲) وہ چیز حصے میں اگر پارسیوں کے آئی ہے ہاں اردو زبان میں اہل ہند نے وہ چیز پائی ہے - مرتضیٰ علیہ‌الرحمۃ - نمبر ۲۹ ص ۴۳
(۳) خدا کرے تم تکلف نہ کرو اور اس امر کے اظہار میں توقف نہ کرو خفقانی آدمی کو بغیر حال معلوم ہوئے آرام نہیں آتا -	(۳) خدا کرے تم تکلف نہ کرو اور اس امر کے اظہار میں توقف نہ کرو حقانی آدمی کو بغیر حال معلوم ہوئے آرام نہیں آتا - نمبر ۹۴ ص ۱۰۴

خواجہ صاحب نے عود ہندی کا جو قلمی نسخہ منشی ممتاز علی صاحب کے پاس چھپنے کے لئے بھیجا تھا اُس کے متعلق منشی صاحب کو لکھا تھا کہ فقیر کے پاس تو اصل موجود ہے - خواجہ صاحب کی اِس تحریر کی بنا پر میں نے کوشش کی کہ خواجہ صاحب نے اپنا جو ذاتی کتب خانہ چھوڑا ہے اُس میں کہیں وہ نسخہ مل جائے - مگر خواجہ صاحب کے جو اعزہ بنارس میں ہیں اُن کی زبانی معلوم ہوا کہ اُن کا بے بہا سرمایہ بنارس ہی میں ضائع ہوکر مفقود ہوچکا ہے تاہم ہنوز کوشاں ہوں - ممکن ہے کہ کہیں وہ نسخہ دستیاب ہوجاے تاکہ اغلاط کی تصحیح یقین کے ساتھ ہوسکے کیوں کہ عود ہندی کے تمام اڈیشنوں میں غلطیاں بہت ہیں اور جیوں جیوں اُس کے اڈیشن بڑھتے جا رہے ہیں تیوں تیوں غلطیوں میں بھی اچھا خاصا اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور مجھے اندیشہ ہے کہ آیندہ انہیں غلطیوں کو کہیں صحت کا درجہ نصیب نہ ہوجائے اور بطور سند پیش کی جائیں -

یہ بھی واضح رہے کہ خواجہ صاحب کے پاس مرزا کے اصل خطوط کہیں سے نہیں آئے تھے بلکہ اُن کی نقلیں آئی تھیں پس اگر کہیں اصل خطوط کا پتا لگے تو تصحیح اور بھی بہتر طور پر ہوسکتی ہے ؛ اکثر خطوط کی تاریخیں معلوم ہوسکتی ہیں اور بعض خطوط کے مضامین میں اضافہ ہوسکتا ہے - چنانچہ جناب قاضی محمد خلیل صاحب رئیس اعظم بریلی کے پاس مرزا کے جو اصل خطوط ہیں اور جن میں سے بیشتر عود ہندی میں شایع ہوچکے ہیں اُن کی بدولت میں تصحیح بھی کر سکا ہوں اور بہت سے خطوط کی تاریخیں بھی معلوم کر سکا ہوں

---

[۱]—عود ہندی ' صفحہ ۱۵۶ -

اور کئی خطوط کے مضامین میں اضافہ کرسکا ہوں چنانچہ ایک خط [۱] مطبوعہ نسخوں میں صرف اِس قدر ہے :—

"جناب عالی وہ غزل جو کہار لایا تھا وہاں پہنچی جہاں اب میں جانے والا ہوں یعنی عدم - مدعا یہ کہ گم ہوگئی -

مگر اصل مکتوب کی پوری عبارت یہ ہے :—

جناب عالی—وہ غزل جو کہار لایا تھا وہاں پہنچی جہاں اب میں جانے والا ہوں یعنی عدم - مدعا یہ کہ گم ہوگئی -

گھات میں مدعا بر آری کی
ہم نے فوروں کی غم گساری کی

تقدیم و تاخیر مصرعتیں کرکے رھنے دو اِس میں کوئی سقم نہیں - مدعا براری کایستھوں کا لفظ ہے میں اِس طرح کے الفاظ سے اِحتراز کرتا ہوں مگر چونکہ من حیث المعنی یہ لفظ صحیح ہے مضایقہ نہیں -

قطرہ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اس مطلع میں خیال ہے دقیق مگر کوہ کندن و کاہ بر آوردن یعنی لطف زیادہ نہیں - قطرہ ٹپکنے میں بے اختیار ہے بقدر یک مژہ برھمزدن ثبات و قرار ہے - حیرت ازالۂ حرکت کرتی ہے قطرۂ مے حیرت سے ٹپکنا بھول گیا - برابر برابر بوندیں جو تھم کر رہ گئیں تو پیالی کا خط بصورت اُس تاگے کے بن گیا جس میں موتی پروئے ہوں ۔

لیتا نہ اگر دل تمہیں دیتا کوئی دم چین
کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ وفغاں اور

[۱] عود ہندی خط ۱۵۶

یہ بہت لطیف تقریر ہے ' لیتا کو ربط ہے چین سے - کرتا مربوط ہے آہ وفغاں سے ' عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں - فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح اور بلیغ ریختہ تقلید ہے فارسی کی - حاصل معنی مصرعتین یہ کہ اگر دل تمہیں نہ دیتا تو کوئی دم چین لیتا - اگر نہ مرتا تو کوئی دن اور آہ و فغاں کرتا -

ملنا اگر نہیں ترا آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

یعنی اگر تیرا ملنا آسان نہیں تو یہ امر مجھ پر آسان ہے - خیر اگر ترا ملنا آسان نہیں نہ سہی نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا - مشکل تو یہ ہے کہ وہی ترا ملنا دشوار بھی نہیں - جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے هجر کو تو هم نے سہل سمجھ لیا تھا مگر رشک کو اپنے اوپر آسان نہیں کر سکتے ۱۲ -

حسن اور اُس پہ حسن ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں

مولوی صاحب کیا لطیف معنی میں داد دینا - حسن عارض اور حسن ظن دو صفتیں محبوب میں جمع ہیں یعنی صورت اچھی ہے گمان اس کا صحیح کبھی خطا نہیں کرتا اور یہ گمان اُس کو یہ نسبت اپنے ہے کہ میرا مارا کبھی نہیں بچتا اور میرا تیر غمزہ خطا نہیں کرتا پس جب اُس کو اپنے اوپر ایسا بھروسہ ہے تو رقیب کا امتحان کیوں کرے ' اور حسن ظن نے رقیب کی شرم رکھ لی ورنہ یہاں معشوق نے مغالطہ کھایا تھا - رقیب عاشق صادق نہ تھا ہوسناک آدمی تھا - اگر پائے امتحان درمیان آتا تو حقیقت کھل جاتی -

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

یہ مضمون کچھ آغاز چاہتا ہے یعنی شاعر کو ایک قاصد کی ضرورت ہوئی مگر کھٹکا یہ کہ قاصد کہیں معشوق پر عاشق نہ ہو جائے ' ایک دوست اُس عاشق کا ایک شخص کو لایا اور اُس نے عاشق سے کہا کہ یہ آدمی وضعدار اور معتمد علیہ ہے - میں ضامن ہوں کہ یہ ایسی حرکت نہ کرے گا - خیر اُس کے ہاتھ خط بھیجا گیا - قضارا عاشق کا گمان سچ ہوا - قاصد مکتوب الیہ کو دیکھ کر والہ و شیفتہ ہو گیا کیسا خط کیسا جواب . دیوانہ بن کپڑے پھاڑ جنگل کو چل دیا - اب عاشق اِس واقعہ کے وقوع کے بعد ندیم سے کہتا ہے کہ غیب داں تو خدا ہے کسی کے باطن کی کسی کو کیا خبر - اے ندیم تجھ سے کچھ کلام نہیں اگر نامہ بر کہیں مل جائے تو اُس کو میرا سلام کہیو کہ کیوں صاحب تم کیا کیا دعوے عاشق نہ ہونے کے کر گئے تھے اور انجام کار کیا ہوا -

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

اِس میں کوئی اِشکال نہیں جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں - شاعر اپنا قصد کیوں بتائے کہ میں کیا کروں گا مبہم کہتا ہے کہ کچھ کروں گا خدا جانے شہر میں یا نواح شہر میں تکیہ بناکر فقیر ہوکر بیٹھ رہے یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے [۱] -

خواجہ صاحب کا ایک خط پہلے درج کیا جا چکا ہے جس میں اُنہوں نے لکھا ہے کہ جو مضمون اعلان کے لائق نہ تھے وہ نکال دیے گئے مگر

[۱]—اِس خط کے پیشتر مسودے کا عکس دیوان غالب ' مطبوعۂ نظامی پریس بدایوں ابتدا میں شائع ہوچکا ہے -

اِس خط اور چند خطوں کی عبارتوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ عود ہندی کے بعض خطوں کی کچھ عبارتیں قطع و برید کی زد میں ضرور آگئی ہیں -

اس موقع پر میں جناب قاضی محمد خلیل صاحب رئیس اعظم بریلی کا تہ دل سے شکر ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے اس معاملے میں میرے ساتھ نہایت دریا دلی سے کام لیا ہے -

عود ہندی کی ترتیب میں اگرچہ خواجہ صاحب نے بذات خود بہت کوشش کی اور میرزا نے بھی اس میں ان کی مدد کی - تاہم یہ کل ۱۱۸ ہی خطوں کا مجموعہ بن سکا - وجہ یہ کہ بہت سے خطوط کتاب کی ترتیب کے وقت مل نہ سکے تھے اور کچھ خط ایسے ایسے بھی تھے جن کا شائع کرنا مناسب نہ سمجھا گیا اور اس لئے وہ خارج کر دئے گئے - خیر جو کچھ ہو سو ہو - ان تمام خطوط کی ترتیب پر جب ہم علمی اور ادبی حیثیت سے غور کرتے ہیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ دونوں فصلوں کے بہت سے خطوط اور خصوصاً ابتدائی خطوط کا کما حقہ سمجھنا سمجھانا کوئی آسان کام نہیں ہے کیونکہ یہ خطوط ایسے خطوط کے جواب میں ہیں جن میں کسی مشکل شعر کے معنی پوچھے گئے ہیں یا کوئی تحقیق طلب مسئلہ فارسی یا اردو کا دریافت کیا گیا ہے -" عود ہندی" کے سارے خطوں پر تبصرہ کرنے کی اِس مضمون میں گنجائش نہیں اِس لیے فصل اول کے پہلے خط کی صرف چند سطریں بطور نمونہ یہاں نقل کی جاتی ہیں :—

" چودھری صاحب شفیق مکرم کی خدمت میں بعد ارسال سلام مسنون عرض کرتا ہوں کہ آپ نے ذرہ پروری اور درویش نوازی کی ورنہ میں سزاوار ستایش نہیں ہوں - ایک سپاہی زادۂ ہیچمداں اور پھر

دل افسردہ ' دروں فرسودہ - ہاں ایک طبع موزوں اور فارسی زبان سے لگاؤ رکھتا ہوں اور یہ بھی یاد رہے کہ فارسی ترکیب الفاظ اور فارسی اشعار کے معنی کی پرواز میں میرا قول اکثر خلاف جمہور پایئے گا اور حق بجانب میرے ہو گا - پہلے میں حضرت سے پوچھتا ہوں کہ یہ صاحب جو شرحیں لکھتے ہیں کیا یہ سب ایزدی سروش ہیں اور اِن کا کلام وحي ہے - اپنے قیاس سے معنی پیدا کرتے ہیں - یہ میں نہیں کہتا کہ ہر جگہ اِن کا قیاس غلط ہے مگر یہ بھی کوئی کہہ نہیں سکتا کہ جو کچھ یہ فرماتے ہیں وہ صحیح ہے - اِسی چھاپے میں کہ جس کا آپ حوالہ دیتے ہیں ملکہ باشم عقل کل الخ اِس شعر کي شرح کو ملاحظہ کیجئے عبارت دو تعقید سے لبریز کہ مقصود شارح کا سمجھا بھی نہیں جاتا اور جب غور و تامل کے بعد سمجھ لیجئے تو وہ معنی ہر گز لایق اِس کے نہیں ہیں کہ فکر سلیم اُس کو قبول کرے پھر اِحسان تو بشگافتہ الخ اِس مصرعہ کی توجیہ کتنی بیمزہ اور بے نفع ہے عرفی کو کہاں سے لاؤں جو اُس سے پوچھوں کہ بھائی تونے اِس شعر کے کیا معنی رکھے ہیں '' -

عود هندي کے کسی اڈیشن پر ایک سرسری نظر ڈالیے تو یہ بھي معلوم ہوجائے گا کہ کسی ایک مکتوب الیہ کے سب خط ایک ہی جگہ نہیں ہیں - کتابت کی تاریخوں کےسلسلے سے بھی خطوں کی ترتیب نہیں ہوئی ہے بلکہ کتاب کے ترتیب دینے والوں نے تاریخوں کو سراسر حذف کردیا ہے - چنانچہ قاضی عبدالجمیل صاحب بریلوی مرحوم کے نام جو خط '' عود هندي '' میں ' درج ہیں اُن میں سے بعض کے اصل نسخے محفوظ ہیں اور ان میں کتابت کی تاریخ موجود ہے (جیسے خط ۱۴۲ — ۲۰ نومبر ۱۸۵۵ع ' خط ۱۷۴ — ۳۰ جون ۱۸۶۱ ع ' خط ۱۴۹ — ۲۹ اپریل ۱۸۵۹) -

اب سوال یہ ہوتا ہے کہ یہ بے ترتیبی کیوں کر واقع ہوئی - غالب یہ ہے کہ کتاب کے ترتیب دینے والوں میں سے ہر ایک کو جس سلسلے سے خطوط ملتے گئے اُسی سلسلے سے وہ مجموعے میں شامل ہوتے رہے اور اُسی ترتیب سے کتاب شائع ہوئی - مثلاً خواجہ صاحب کے نام مرزا غالب کا ایک خط یہ ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا " عود ہندی " میں شامل کیے جانے کے لیے خطوں کو جمع کر کے بھیجتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ حق التصنیف کی جلدیں بھی طلب کر رہے ہیں :—

" پیر و مرشد کوئی صاحب ڈپٹی کلکٹر ہیں کلکتہ میں مولوی عبدالغفور خاں اُن کا نام اور نساخ اُن کا تخلص ہے میری اُن کی ملاقات نہیں اُنہوں نے اپنا دیوان چھاپے کا موسوم بہ " دفتر بے مثال " مجھ کو بھیجا اُس کی رسید میں یہ خط میں نے اُن کو لکھا - چونکہ یہ خط مجموعۂ نثر اردو کے لائق ہے آپ کے پاس ارسال کرتا ہوں اور ہاں حضرت وہ مجموعہ چھپے گا بلفتح یا چھپے گا بالضم - چھپ چکا ہو تو حق التصنیف کی جتنی جلدیں منشی ممتاز علی خاں صاحب کی ہمت اقتضا کرے فقیر کو بھیجئے والسلام - "

اِسی کے بعد مولانا نساخ کے نام کا یہ خط [۱] درج ہے :—

" جناب مولوی صاحب قبلہ یہ درویش گوشہ نشین جو موسوم باسداللہ اور متخلص بہ غالب ہے مکرمت حال کا شاکر اور آیندہ افزایش عنایت کا طالب ہے دفتر بے مثال کو عطیۂ کبریٰ اور موہبت عظمیٰ سمجھ کر یاد آوری کا احسان مانا الخ "

---

[۱]— (عود ہندی) خط ۱۱۲ -

[۲]— عود ہندی خط ۱۱۳ -

عود هندی میں منشی غلام بسم‌اللہ کے نام کا خط سب کے آخر میں ہے۔اِس کے قبل مرزا کی لکھی ہوئی دو تقریظیں اور تین دیباچے ہیں پھر ان تقریظوں اور دیباچوں کے قبل خطوط ہی خطوط ہیں - اب سوال یہ ہے کہ ترتیب میں منشی غلام بسم‌اللہ کے نام کا خط تقریظوں اور دیباچوں کے بعد کیوں ہوا - میرے نزدیک یہ بات یوں ہے کہ منشی صاحب میرٹھ میں ناظر تھے وہاں منشی ممتاز علی صاحب کو اُن کے نام کا خط اُس وقت ملا ہوگا جب کہ عود ہندی قریب قریب چھپ گئی ہوگی اس لئے منشی صاحب نے اُس کو آخر میں جگہ دیدی -

عود ہندی کی پہلی فصل کا مسودہ خواجہ صاحب کے پاس چودھری عبدالغفور سرور نے بھیجا ہے لیکن دوسری فصل کے باب میں سوال یہ ہوتا ہے کہ اس کا کس قدر مواد خواجہ صاحب نے اپنی طرف سے جمع کیا ہے اور کس قدر مرزا کی مدد سے ان کے پاس پہونچا - اس کے باب میں یہ جاننا چاہئے کہ خواجہ صاحب نے جو یہ لکھا ہے کہ کالپی اور لکھنؤ اور بریلی اور گورکھ پور اور اکبرآباد سے تحریریں فراہم کیں [۱] اس کی بنا پر یہ ضرور ہے کہ موسومہ ذیل حضرات کے نام کے خطوط خواجہ صاحب نے بذات خود جمع کئے البتہ یہ ممکن ہو کہ اِن کی فراہمی میں منشی محمد ممتاز علی صاحب سے مدد ملی ہو:—

۱—نواب انورالدولہ سعدالدین شفق (کالپی)

۲—مرزا حاتم علی مہر (آگرہ)

مرزا رحیم بیگ (میرٹھی) [۲]

---

[۱]—نغاں بےخبر ' ص ۸۲ -

[۲]—ان کے نام جو ایک خط " عود هندی " میں ہے " رد قاطع برهان " کے مباحثے کے زمانے میں الگ چھپ چکا تھا - [ادارہ]

۴ــمولوی عبدالرزاق شاکر [۳] گورکھ پور)

۵ــقاضی عبدالجمیل (بریلی)

۶ــمفتی سید محمد عباس (لکھنؤ)

۷ــخواجہ صاحب

۸ــمولوی عزیزالدین

۹ــمنشی مردان علی رعنا

۱۰ــنواب مصطفی خاں شیفتہ

خواجہ صاحب چونکہ اس صوبے کے اعلیٰ حاکم کے میر منشی تھے اور ایک معروف ادیب بھی تھے لہذا اِس صوبے سے تعلق رکھنے والی تحریروں کو وہ بآسانی اکٹھا کر سکے باقی جس طرح مولوی عبدالغفور نساخ کے نام کے خط کا مسودہ خواجہ صاحب کے پاس مرزا نے خود بھیجا تھا اُسی طرح ممکن ہے کہ اِن حضرات کے نام کے خطوط کی نقلیں بھی مرزا غالب ہی نے خواجہ صاحب کو بھیجی ہوں جیسا کہ خواجہ صاحب خود لکھتے ہیں کہ مرزا سے بہت کچھ حاصل کیا [۴] :—

۱ــمولوی عبدالغفور نساخ

۲ــمیر مہدی حسین مجروح

۳ــمیر سرفراز حسین

۴ــ نواب علاءالدین خاں بہادر

۵ــمنشی ہر گوپال تفتہ

۶ــمرزا یوسف علی خاں عزیز

۷ــحافظ از طرف ظہیرالدین

---

[۳]ــمولانا کا وطن مچھلی شہر ہے مگر اس زمانے میں گورکھا پور میں مقیم تھے ۔

[۴] فغاں بے خبر، ص ۸۲ ۔

هند کے ساحل پر واقع ہے اس کا کچھ حصہ تو حبش کی حکومت میں ہے اور باقی کے فرنگیوں نے حصے بخرے کر الے ہیں - جنوبی حصہ اٹلی کے قبضہ میں ہے اور شمالی حصہ جس میں زبوتی (Jibuti) کا مشہور بندر واقع ہے فرانسیسیوں کے پاس ہے اور ان دونوں کے بیچ کا حصہ انگریزی سلطنت میں شامل ہے -

حبش کے موسم کچھ ہندوستان هي کے طرح ہیں اکتوبر سے فروری تک جاڑا مارچ سے جون تک گرمی اور جولائی سے ستمبر تک بارش - اس ملک میں جنگل بہت ہیں جن میں کھجور - زیتون اور چھر کثرت سے ہیں ان کے علاوہ انجیر نارنگی نیبو انار اور آڑو کے درخت بھی پائے جاتے ہیں اور قہوہ کي کاشت بھی ہوتي ہے - یہاں کے لوگ اپنے روزمرہ کے استعمال کے لئے گیہوں جو اور جوار کي کھیتي کرتے ہیں اور روئی اور گنا بھي پیدا کرتے ہیں - قہوہ دو قسم کا ہوتا ہے گھٹیا قسم کا قہوا زیادہ تر حبش ہی میں استعمال ہوتا ہے مگر بڑھیا قسم کے قہوا کی مانگ باہر کے ملکوں میں ہے بیسویں صدي میں روئی کی کاشت میں ترقی ہوئی ہے بعض مقامات کی زمین روئی کے کاشت کے لئے اس قدر موزوں ہے کہ سال میں دو اور کہیں کہیں تین فصلیں ہوتی ہیں - حبش کے جنگلوں میں شیر ببر - چیتے اور بھیڑئے بڑی تعداد میں پائے جاتے ہیں اور حبشی اُمرا ہرن کا شکار چیتوں سے اور شتر مرغ کا شکار کتوں سے کرتے ہیں -

تجارت کی اشیا حبش میں کم ہیں - زیادہ تر قہوہ - جانوروں کی کھالیں - ہاتھی دانت اور شتر مرغ کے پَر ملک سے باہر بھیجے جاتے ہیں اور ان کے عوض میں حبش والے سوتي کپڑا چاول شکر اور بندوقیں خریدتے ہیں قہوہ کی بڑي مقدار امریکا جاتی ہے اور سوتی کپڑا امریکا

انگلستان اور ہندوستان سے آتا ہے اس ملک میں بندرگاہ نہیں ہیں اس لئے تجارت اطالوی فرانسیسی اور انگریزی سومالی لینڈ کے بندروں سے ہوتی ہے جن سب کا تعلق عدن سے ہے - انیسویں صدی کے آخر تک اس ملک میں ایک فرنگی ڈالر سکے کا رواج تھا اور پہاڑی نمک کی سلیں اور کارتوس بھی سکوں کی طرح استعمال کئے جاتے تھے - سنہ ۱۹۰۵ع میں دارالسلطنت آدس ابے با (Adis Ababa) میں بینک آف ابی سینیا قائم ہوا اور اس کو حبش میں سکے بنانے اور نوٹ جاری کرنے کا اختیار دیا گیا - تجارت کی سُستی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ملک پہاڑی اور جنگلی ہے اور اس میں شہر اور قصبے چھوٹے اور کم ہیں اور آمدورفت کے راستے محدود ہیں صرف ایک ریل کی لائن ہے جو ژبوتی سے نکل کر حبش کے اندرونی حصے میں کچھ دور تک چلی گئی ہے برقی تار دارالسلطنت سے صرف چند شہروں تک پھیلے ہیں اور ملک بھر میں ٹیلیفون کی صرف ایک لائن ہے - سڑکیں کم ہیں اور باربرداری کا کام گدھوں خچروں گھوڑوں اور اونٹوں سے لیا جاتا ہے -

حبش کے باشندے ظاہر ہے کہ حبشی ہونگے مگر اس قوم کے قوام میں مصری اور حمیری خون کی بھی آمیزش ہے - مصر اور یمن سے حبش کے تعلقات پرانے ہیں - مصر کی تاریخ کا انکشاف وہاں کے پرانے کتبوں سے ہو رہا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک زمانہ میں مصر کے بادشاہوں نے حبش کو فتح کیا تھا اور حبش والے شاہان مصر کو حبشی غلام سونا اور ہاتھی دانت خراج میں دیتے تھے - مسیح سے قبل گیارھویں صدی میں حبش والوں نے آزادی حاصل کر کے اپنی سلطنت الگ قائم کر لی اور کچھ ایسا پانسہ پلٹا کہ آٹھویں میں مصر کو فتح کر کے وہاں ایک حبشی شاہی خاندان قائم کر دیا جس نے مصر پر سو برس سے زیادہ

حکومت کی اس خاندان کے زوال کے بعد مصر والے خود مختار ہو گئے مگر وہ حبش کو پھر نہ فتح کر سکے تاہم مصر اور حبش کے تمدنی تعلقات جاری رہے عرب کا جنوبی صوبہ یمن جو کسی زمانہ میں تہذیب کا گہوارہ تھا بحیرہ قلزم کے ایک طرف ہے اور حبش دوسری طرف - مورخ بیان کرتے ہیں کہ یمن کے حمیر اور حبش والوں میں پرانے تعلقات تھے - چھٹی صدی عیسوی میں جب یمن میں عیسائیوں پر سختی ہوئی تو روم (Rome) کے شہنشاہ نے حبش کے عیسائی فرماں روا سے درخواست کی کہ وہ عیسائیوں کی مدد کرے چنانچہ حبشیوں نے خلیج عدن کو عبور کرکے یمن پر حملہ کیا اور پچاس برس تک اس پر قابض رہے - مولانا شبلی سیرۃ النبی میں لکھتے ہیں :—

" حمیر نے یہودی مذہب قبول کر لیا تھا اسی زمانہ کے قریب حبشیوں نے عرب کے جنوب میں حکومت قائم کرنی شروع کی اور ایک زمانہ میں حمیریوں کو شکست دیکر اپنی مستقل حکومت قائم کر لی" اس عہد کا ایک کتبہ جو آج کل ہاتھ آیا ہے اس پر یہ الفاظ ہیں -

" رحمان مسیح اور روح‌القدس کی قدرت و فضل و رحمت سے اس یادگاری پتھر پر ابرھۃ نے کتبہ لکھا جو کہ بادشاہ حبش ارحمیس ذبی مان کا نائب‌الحکومتہ ہے " سر ولیم میور اپنی کتاب Life of Mohammad میں لکھتے ہیں کہ سنہ ۵۷۰ عیسوی میں حبشی نائب‌السلطنت نے مکہ پر حملہ کیا اور کعبہ کو ڈھانا چاہا - حبشی لشکر میں ہاتھی بھی تھے - یہی وہ اصحاب فیل ہیں جن کے لشکر کو ابابیلوں نے کنکریاں مار کر تباہ کر دیا تھا جس کی تعبیر فرنگی مورخ یوں کرتے ہیں کہ حملہ آوروں کی فوج میں چیچک کی وبا پھیلی اور وہ غارت ہو گئی - عرب اور حبش کے تعلقات میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جب رسول

عربی نے مکہ میں بھی اسلام کی اشاعت شروع کی اور قریش نے مسلمانوں کو دق کرنا شروع کیا تو اُن کے ظلم و تعدی سے تنگ آکر مسلمانوں کے ایک گروہ نے اپنے رسول کی اجازت سے حبش کو ہجرت کی اور کئی برس تک وہاں قیام کیا قریش نے حبش کے بادشاہ نجاشی کے پاس ایک سفارت بھیجی اور اس سے کہا کہ ہمارے مجرم ہم کو حوالے کر دے جائیں مگر نجاشی نے اُن کو واپس دینے سے انکار کر دیا - آخر جب رسول نے مدینہ کو ہجرت کی اور اسلام کا اقتدار وہاں قائم ہو گیا تب یہ حبش کے مہاجر واپس بلا لئے گئے -

اهل حبش روایت کرتے ہیں کہ ان کا شاہی خاندان ملکہ سبا کی اولاد ہے جس کو عرب بلقیس کہتے ہیں اور جو حضرت سلیمان سے ملنے یروشلم گئی تھی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ جب بنی اسرائیل گرفتار کر کے بابل بھیجے گئے تھے تو ان میں سے کچھ لوگ حبش میں آکر آباد ہو گئے تھے اس کا پتہ بھی چلتا ہے کہ سکندر کی وفات کے بعد جب یونانی بادشاہ مصر پر حکومت کرتے تھے تو حبش میں یونانی آتے جاتے تھے مگر اس زمانۂ قدیم کی کوئی مستند اور مسلسل تاریخ دستیاب نہیں ہوئی ہے - چوتھی صدی عیسوی میں اس ملک میں عیسائی مذہب کی اشاعت ہوئی اور رفتہ رفتہ سارا ملک عیسائی ہو گیا اور اب تک اسی مذہب پر قائم ہے - جب عرب میں اسلام کا رواج ہوا اور مسلمانوں نے یمن اور مصر کو فتح کر کے وہاں اپنی حکومت قائم کی تو حبش کے تعلقات ان ملکوں سے قطع ہو گئے اور بہ قول ایک مورخ کے ہزار برس تک اہل حبش سوتے رہے نہ ان کو دنیا کی خبر تھی اور نہ دنیا کو ان کی - اتنا ضرور تھا کہ اہل فرنگ روایت کیا کرتے تھے کہ مشرق میں ایک عیسائی سلطنت قائم ہے جس کے بادشاہ کا نام پر سٹر جان ہے - پندرھویں

صدی میں جب پرتگال والوں نے یورپ کا رخ کیا اور افریقہ کے سواحل کو طے کر کے ہندوستان پہنچنے کی فکر ہونے لگی تو سنہ ۱۴۹۰ع میں ایک پرتگالی سیاح حبش پہنچا اور وہاں کے بادشاہ کو جس کا خطاب نی گس یا نجاشی تھا اپنے بادشاہ کا خط دیا اس وقت سے حبش کے تعلقات پرتگال سے قائم ہوئے اور کبھی کبھی مذہبی یکا نگت کی بنا پر پرتگال والے مسلمانوں کے خلاف اہل حبش کی مدد کرنے لگے - سنہ ۱۷۶۹ع میں جیمس بروس نامے ایک انگریز سیاح دریائے نیل کا منبع دریافت کرنے کی دھن میں ابی سینیا پہنچا تھا اور وقتاً فوقتاً یورپ سے کیتھولک اور پراٹسٹنٹ پادری اپنے اپنے مذاہب کی اشاعت کی غرض سے حبش جایا کرتے تھے مذہب کے ساتھ ساتھ دنیاوی مسائل کا چرچا بھی رہتا تھا اور ان کی بنا پر انیسویں صدی کے شروع میں فرانس اور انگلستان میں خاصی اچھی رقابت پیدا ہو گئی تھی - جب نپولین نے مصر پر حملہ کر کے اس ملک کو اپنے قبضہ میں لانا چاہا تو انگریزوں کو حبش کی فکر دامن گیر ہوئی اور سنہ ۱۹۰۵ع میں پہلی انگریزی سفارت اس غرض سے بھیجی گئی کہ انگلستان اور حبش میں اتحاد قائم کرے اور انگلستان کے واسطے بحیرہ قلزم کے ساحل پر ایک بندر گاہ حاصل کرے ' اس وقت سے یہ سلسلہ پادریوں اور سفیروں کا جاری ہے حتیٰ کہ ایک مرتبہ جنگ کی نوبت بھی آچکی ہے -

حبش کا فرماں روا نی گس کہلاتا ہے جس کے معنی شہنشاہ کے ہیں- ملک کے مختلف صوبوں اور اضلاع پر چھوٹے چھوٹے سردار قائم ہیں جن کو راس کہتے ہیں - جیسا کہ شخصی حکومت کا دستور ہے - جب مرکزی حکومت کمزور ہوتی ہے تو مقامی سرداروں میں خانہ جنگی کا بازار گرم رہتا ہے اور ہر راس یا مقامی حاکم اپنا اقتدار اور دائرہ حکومت وسیع

کرنے کی کوشش کرتا ہے - انیسویں صدی کے وسط میں تھیو ڈور (Theodore) حبش کا شہنشاہ تھا اور اس نے لڑ بھڑ کر قریب قریب سارے ملک پر اپنی حکومت جمالی تھی - تھیوڈور سے اور انگریزوں سے پہلے تو خاصہ اچھا اتحاد تھا یہاں تک کہ جب سنہ ۱۸۶۰ع میں انگریزی سفیر پلاوڈن کو حبشیوں کے ایک قبیلہ نے مار ڈالا تو تھیو ڈور نے اس کو سخت سزا دی اور اس قبیلہ کے دو ہزار آدمیوں کو تہ تیغ کیا مگر جب سنہ ۱۸۶۳ع میں تھیو ڈور نے ایک خط ملکہ وکٹوریہ کو لکھا اور صیغہ خارجیہ کے طرف سے اس کا کچھ جواب نہ گیا تو تھیو ڈور کی نظر انگلستان کے طرف سے پھر گئی چنانچہ سنہ ۱۸۶۵ع میں اس نے ناراض ہوکر انگریزی سفیر اور اس کے ساتھیوں کو قید کردیا اور مسلسل نامہ و پیام کے باوجود ان کو چھوڑنے سے انکار کیا آخر سر رابرٹ نیپیر (Sir Robert Napier) تیس ہزار فوج کے ساتھ حبش پہونچے گئے سنہ ۱۸۶۸ع میں انہوں نے مگڈالا کے مقام پر حبشیوں کو شکست دی اور انگریزی قیدیوں کو رہا کرکے اپنے ساتھ واپس لاے - تھیو ڈور نے خود کشی کرلی -

تھیو ڈور حبش کے شاہی خاندان سے نہ تھا اس نے حبش کی سلطنت اپنے قوت بازو سے حاصل کی تھی - حبش کے شاہی خاندان کا شاہزادہ اور حبش کے تخت و تاج کا وارث مے نے لک (Menelik) گوشہ گمنامی میں پڑا تھا - تھیو ڈور کے مرنے کے بعد بھی اس کے دن نہیں پھرے جس طرح تھیو ڈور نے اپنے زور بازو سے حبش کی سلطنت حاصل کی تھی اسی طرح اس کے مرنے کے بعد ایک سردار جان (John) نامی نے سارے ملک پر اپنا اقتدار جمالیا اور مے نے لک کو اس کی اطاعت کرنی پڑی - جان کے زمانہ میں مصر سے اور سوڈان کے درویشوں سے کبھی کبھی جھپٹ ہوجاتی تھی - اٹلی والوں نے بھی اسی زمانے میں

ریشہ دوانی شروع کی اور بحرہ قلزم کے کنارہ پر اپنی ایک نو آبادی قائم کرلی - سنہ ۱۸۸۹ع میں جان کے مرنے کے بعد مے نے لک کی باری آئی - اس بادشاہ نے اپنے زمانہ حکومت میں فرنگی ممالک سے تعلقات بڑھائے اور اپنے ملک میں تہذیب و تمدن کو فروغ دیا ' فوج کو نئے ہتھیاروں سے مسلح کیا کہ اہل حبش کو اس قابل بنا یا کہ وہ دول فرنگ سے برابری کے دعوے سے بات چیت کرسکیں - اٹلی والوں نے اب پھر قدم بڑھانے شروع کئے اور کئی برس کی چھیڑ چھاڑ کے بعد آخر کار سنہ ۱۸۹۶ع میں اڈووا کے مقام پر اطالوی اور حبشی فوجوں میں خونریز جنگ ہوئی جس میں اٹلی والوں کو شکست فاش ہوئی - اُن کے ساڑھے چھ ہزار سپاہی مارے گئے اور ڈھائی ہزار قید ہوئے اس کے بعد اٹلی کا جوش ٹھنڈا پڑ گیا اور اٹلی اور حبش میں صلح ہوگئی - سنہ ۱۹۰۶ع میں اٹلی انگلستان اور فرانس میں حبش کے متعلق ایک معاهدہ ہوا جس میں حبش کی خود مختاری کو قبول تو کیا گیا مگر اسی کے ساتھ یہ بھی کہا گیا کہ جب ضرورت پڑے گی تو یہ تینوں قومیں اپنے اپنے فوائد کے واسطے کوشش کرینگی - مے نے لک کے مرنے کے بعد اس کا پوتا جس کو اُس نے اپنی زندگی میں اپنا وارث نامزد کیا تھا بادشاہ ہوا - فرنگی اقوام کو فرنگستان کے باہر ملک و مال کی تلاش ہے فرنگیوں نے وہ ذرائع جن سے انسان نیچر کے کارخانہ پر قدرت پاسکتا ہے اچھی طرح حاصل کر لئے ہیں اور ایسی بےشمار چیزیں ایجاد کی ہیں جن کی مدد سے وہ زراعت - خبر رسانی - تجارت - جنگ - غرض کہ دنیاوی ترقی کے ہر صیغہ پر قادر اور قابض ہوتے جاتے ہیں - ان ممالک کی آبادی بڑھتی جاتی ہے اور اسی وجہ سے ان کو فرنگستان کے باہر ایسی زمینوں کی تلاش ہے جہاں یا تو وہ اپنے یہاں کے زائد باشندوں کو آباد کرسکیں یا تجارت کے

ذریعہ سے دولت حاصل کر سکیں - اس دوڑ میں سب سے زیادہ کامیابی انگلستان کو حاصل ہوئی ہے اس کے بعد فرانس کا نمبر ہے - جرمنی اور اٹلی والے اپنے اندرونی جھگڑوں کی وجہ سے اس دوڑ میں پیچھے رہے - اب چوں کہ اٹلی کی آبادی بڑھ رہی ہے اور مسولونی کی سرکردگی میں اس کو قومی اور سیاسی استحکام حاصل ہوگیا ہے اس لئے اس کی بھی خواہش ہے کہ اور فرنگی اقوام کی طرح فرنگستان سے باہر وہ بھی ملک و مال حاصل کرے - اٹلی والے اپنے تئیں پرانے روم (Rome) کا وارث سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایک زمانہ میں شمالی افریقہ اس سرے سے اس سرے تک روم کی سلطنت میں شامل تھا - جنگ عظیم سے پہلے ترکی کی کمزوری سے فائدہ اٹھاکر اٹلی نے ترِی پولی (Tripoli) کے صوبہ پر قبضہ کر لیا تھا مگر اٹلی والوں کی توسیع مملکت کے لئے شاید یہ کافی نہیں ہے - سوال یہ ہے کہ کریں تو کیا کریں - یونا ئٹڈ اسٹیٹس (United States) کے ڈر سے امریکا میں قدم نہیں رکھ سکتے - ایشیا اور افریقہ کی تقسیم دول فرنگ میں ہوچکی ہے - افریقہ کے سارے بر اعظم میں صرف حبش کا ایک ملک ہے جو خود مختار ہے اور اسی وجہ سے اٹلی والوں کا دانت اس پر ہے - لڑائی کا بہانہ کہیں ڈھونڈنے تو جانا نہیں - کہیں سرحد پر بندوق چل گئی کہیں حبش کے سپاہی اپنی لائن سے دس قدم آگے بڑھ آئے - حبش والے بار بار کہتے ہیں کہ اس قسم کے جتنے جھگڑے ہوں اور اٹلی کو جتنی شکایتیں ہوں وہ سب مجلس بین‌الاقوام (League of Nations) کے سامنے پیش کردئے جائیں اور اس مجلس کا فیصلہ منظور کر لیاجائے مگر اٹلی اس پر رضامند نہیں ہے اٹلی والے بار بار یہی کہتے ہیں کہ ہم بغیر لڑے نہ مانینگے - مجلس بین‌الاقوام کے پاس نہ توپ ہے نہ بندوق

نہ فوج ہے نہ پولس - اخلاقی دباؤ جو تھوڑا بہت تھا وہ کب کا زائل ہوچکا -
جرمنی اور جاپان اُس کو چھوڑ چکے - امریکا والے لوگ کے نام سے کانوں
پر ہاتھ دھرتے ہیں اور یورپ کے مخمسوں میں پڑنا نہیں چاہتے -
انگلستان اور فرانس کو یہ ڈر ہے کہ اگر ہم اٹلی کے خلاف کچھ کہیں
یا کریں تو اٹلی والے جرمنی کے ساتھ ہوجائیں گے - نہ معلوم فرنگستان
میں شطرنج کی چال کیسی پڑے اور ہم کو کس وقت اٹلی کی مدد
کی ضرورت ہو اس لئے وہ دم بخود ہیں - اٹلی والے اس داؤ پیچ کو
اور فرانس اور انگلستان کی مجبوریوں کو سمجھتے ہیں اور اسی وجہ سے
جامہ سے باہر ہورہے ہیں وہ صاف صاف کہتے ہیں کہ لڑائی گورے اور
کالے کی ہے اور ہم ان کالے آدمیوں کو ختم کر کے رہینگے - حبش والے عیسائی
ہیں تو ہوا کریں - حبش کے لوگ بہادر ہیں بندوقیں ان کے پاس ہیں
ان کا ملک پہاڑی ہے اس سے اب تک مقابلہ پر اڑے ہوے ہیں مگر نہ اُن
کے پاس اژدر دھاں توپیں ہیں نہ آھن پوش جہاز نہ فلک سیر طیارے -
ان کی آبادی بھی اٹلی کے مقابلہ میں کم بلکہ بہت کم ہے اور ایجادات
جدید سے وہ اس درجہ مستفید نہیں ہیں جس درجہ کہ فرنگی -
شاہنشاہ حبش کا دعویٰ ہے کہ غلامی کی زندگی سے آزادی اور عزت کی
موت بہتر ہے - دیکھنا یہ ہے کہ اس دعویٰ میں اس کی قوم کہاں تک
اس کا ساتھ دیتی ہے - مشرقی ممالک میں قومی احساس کم ہے اور
نمک حراموں کی تعداد زیادہ اور تجربہ بتاتا ہے کہ اٹلی والے حبش کے
سرداروں کو اور حبش کے قبائل کو توڑنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑینگے
ہر قسم کی لالچ اُن کو دی جائے گی اور ہر قسم کے وعدے ان سے کئے
جائینگے - ایک بات البتہ ہے کہ حبش حق بجانب ہے مگر ایک فرنگی
مدبر کا قول ہے کہ خدا بھی بھاری پلٹنوں کا ساتھ دیتا ہے - واللہ اعلم -

چند دکھنی پہیلیاں

آٹھویں فصل

لباس ' سنگار ' زیور

---

(۱۸۰) تو جاتا تھا ' میں پکارتی تھی . تو ڈالتا تھا ' میں روتی تھی .

[منیار بھی بنگڑی ' منہار اور چوڑی

تو (ضمیر واحد حاضر) کا مخاطب چوڑیاں بیچنے والا (منہیار) ہے . چوڑیاں پہننے والی منہیار کو ' جو گلی میں چوڑیاں بیچنے کے لیے آواز لگا رہا ہے ' پکارتی ہے . جب وہ چوڑیاں ہاتھ میں ڈالتا (ڈالتا) ہے ' تو اس کے ہاتھ کو دبانے اور موڑنے کی وجہ سے اسے اتنی تکلیف ہوتی ہے کہ وہ گویا رو پڑتی ہے .

دوسرے جملے میں " ڈالتا " اور " روتی " میں جو بات کا ایک نازک (اور نا گفتہ بہ) پہلو پیدا ہوتا ہے ' اسے امیرخسرو نے اپنی اِس پہیلی میں کچھ اور بھی نمایاں کر دیا ہے :

چتاج پتاج کب سے ؟ ہاتھ پکڑا ' جب سے !
آہ اوئی کب سے ؟ آدھا گیا ' جب سے !
چپ چاپ کب سے ؟ سارا گیا ' جب سے !

فاضل مصحح ' محمد امین چریا کوٹی نے اس پہیلی کا عنوان (ص ۱۷) " چوڑیاں " درج کیا ہے ' جو محل کلام ہے . پہیلی کے الفاظ " آدھا " اور " سارا " سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا اشر بھید مذکر ہے . ذرا سے غور سے اس صحیح نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے کہ اس کا عنوان " چوڑیاں " نہیں بلکہ " چوڑا " (واو معروف سے) ہونا چاہیے . چوڑے

دو قسم کے ہوتے ہیں ۔ ایک میں بہت سی چوڑیاں ہوتی ہیں ' جو کلائی اور اس کے اوپر کے حصے کے لحاظ سے چھوٹی بڑی ہوتی ہیں ؛ دوسرے میں اسی لحاظ سے اوپر سے نیچے تک گاؤ دم شکل کا مسلسل ایک ہی حلقہ ایک بڑی سی کمانی کی وضع کا ہوتا ہے ۔ ملک پنجاب میں اب تک چوڑے کا رواج ہے ۔ دونوں وضع کے چوڑے پہنے جاتے ہیں ' اور عموماً ہاتھی دانت یا ہتی کا بنا ہوا چوڑا زیادہ استعمال کیا جاتا ہے ۔

فاضل چریاکوٹی نے " چوڑا " کے عنوان سے دو اور کہہ مکرنیاں امیر خسرو کی نقل کی ہیں (ص ۳۳) :

۱—مو کو تو ہاتھی کا بھاوے ؛   گھٹی بڑھی یہ موے نہ سہاوے

ڈھونڈھ ڈھانڈھ کے لائی پورا ۔   کیوں سکھی ' ساجن؟ نا سکھی ' چوڑا !

۲—انگوں مورے لپٹا رہے '   رنگ روپ کا سب رس پیے ۔

میں بھر جنم نہ وا کو چھوڑا ۔   اے سکھی ' ساجن ؟ نا سکھی ' چوڑا !

ہمارے ہاں بچوں میں منہیاری اور چوڑی کی ایک پہیلی یوں کہی جاتی ہے :

تو آبیٹھی ' میں جا بیٹھی ۔ تو کھول بیٹھی ' میں پسار بیٹھی ۔

اس میں چوں کہ منہیار کی جگہ منہیاری کا ذکر ہے ' اور دکھنی اور خسروی پہیلیوں کا سقیم مبتذل پہلو غائب ہے ' اس لیے دوسرا جملہ نازک طبیعتوں کو ناگوار نہیں ہو سکتا ۔

(۱۸۱) کالی گائی کاتے کھائی ۔ پانی کو دیکھ کو سوں پھرائی ۔

[جوتا

فائدہ : گائی ' گاے ۔ موں ' منہ ۔

جوتے عموماً دو رنگ کے ہوتے ہیں ' سیاہ اور سرخ ۔ یہاں سیاہ جوتے کا ذکر ہے ' جسے کالی گاے سے تشبیہ دی ہے ؛ اور جوتے کے کاٹنے کو

گاے کے کاٹنے سے تعبیر کیا ھے . یہ گاے پانی کو دیکھ، کے منہ پھراتی ھے اور اس کے اندر نہیں جانا چاھتی ؛ یعنی جوتا پہنے پہنے بہت سے پانی میں سے گذر کر نہیں جا سکتے ! عام طور پر دیکھا جاتا ھے کہ دیہاتی اور گنوار لوگ پانی میں سے گذرتے وقت جوتا اتار کر ھاتھ، میں لے لیتے ھیں ' یا نہایت احتیاط سے ڈنڈے کے ایک سرے پر ٹانگ کر کندھے پر رکھ، لیتے ھیں .

واضح هو کہ مدراس دکھن میں صرف غیر ھندو قوموں کے افراد ' مسلمان اور عیسائی ' جوتا پہنتے ھیں ؛ اور ان کے ھاں بھی ' سوا دولت مند اور پر تکلف نازک مزاج لوگوں کے ' صرف گھر سے باھر نکلنے کے وقت یہ تکلف برتا جاتا ھے . پھر جوتے جیسی عزیز چیز کو پانی میں اندر لیے ھوے چلے جانا کفران نعمت اور بےجا فضول خرچی نہیں تو اور کیا ھے !

امیر خسرو کی ایک کہہ مکری خوب ھے :

ننگے پاؤں پھرن نہیں دیت . پاؤں میں مٹی لگن نہیں دیت
پاؤں کا چوما لیت نپوتا ! اے سکھی ' ساجن ؟ ناسکھی ' جوتا !

(۱۸۲) سرخ پھول ' دل خوش . پاواں اٹھا کو اندر گھس .

[جوتا

اس پہیلی میں سرخ رنگ کے جوتے کا ذکر ھے ' جسے پہن کر بلا شبہہ دل خوش ھوتا ھے . جوتے میں پاؤں (پاواں) اٹھا کر ھی گھسائے جاتے ھیں . کچھ، اسی کے قریب اھل پٹنہ کی ایک پہیلی ھے ' کہ : ھاتھ، نہیں ' پر پیٹ میں پاؤں .

(۱۸۳) لکڑے کا گھوڑا ' چمڑے کی لگام . میرا مسئلہ نہیں بوجے سو میرے گھر کا حجام .

[کھڑاواں

گھڑاؤں کو لکڑی (لکڑے) کے گھوڑے سے تشبیہ دی ہے ' جس کا لگام (لغام) ' یعنی تسمہ ' چمڑے کا ہے . دوسرے جملے میں بوجھنے والوں کو دھمکی دی گئی ہے کہ جو نہ بوجھ سکے گا وہ حجام (ھجام) ہوگا !

(۱۸۴) کونگئی چوٹی کر کو سنگار ' گوری کرتی کالی کو پیار .

[مسی

فائدہ : کونگئی (واو مجہول ' ن غنہ) ' کنگھی .

گوری سے مسی لگانے والی ' اور کالی سے مسی (جس کا رنگ سیاہ ہوتا ہے) مراد ہے .

اس میں شبہہ نہیں کہ یہ پہیلی اپنے طرز میں لاجواب ہے .

میرزا رفیع سودا کی ایک پہیلی ہے :

نو ناری یاں کوئی کرتی بنا لگائے رہتی ہیں .
لوہے کی وہ نار بڑائی ' تانبا کر وہ کہتی ہیں .

[لوہا مسی کا ایک بڑا جزو ہوتا ہے . مگر نام مسی ہے ' اور مس تانبے کو کہتے ہیں .]

مسی کے تلفظ کے لحاظ سے — مس ' سی (مس ' تانبا ؛ سی = ۳۰)—سودا نے ایک کہہ مکرنی یوں بنائی ہے :

ایک نار جگ موہت چلے . تیس پرکھ سوں نت وہ ملے .
جو تم بوجھو ' کروں اسیس ناوں بتاؤں ؟ تانبا تیس !

[تیس پرکھ سے دانت مراد ہیں . تانبا تیس = مس‌سی .]

لیکن سید انشا کی پہیلی کو ان میں سے ایک بھی نہیں پہنچتی . انشا نے مستزاد در مستزاد میں کہا ہے :

جا بیگموں کے منہ لگے اک کالی سي حبشن؛
دونا کرے جوبن .
وہ کیا ؟ اری سوسن !
لوہے کي جلی ہوے ' کہیں سب اسے تانبا ؛
صورت میں پری سي .
وہ ' یعنی کہ مسی !

امیر خسرو نے بھی دو پہیلواں کہی ہیں :

(الف) سولی چڑہ مسکت کرے سہام برن اک نار .
دو سے' دس سے' بیس سے ملے ایک ہی بار .

(ب) سہام برن ایک نار کہاوے .
تانبا اپنا نام دھراوے .
جو کوئی وا کو مکھ پر لاوے '
رتی سے سیر کہا جاوے .

(۱۸۵) سلے کی گھڑی ' موتیاں کی جڑی . ھات لگا نکو' تو اچھا دھری !

٭

[بگڑ

بگڑا (ب مضموم) کان کا ایک زیور ھوتا ھے . اسے سونے (سلے) کی ایسی چھوٹی سي گھڑیا (گھڑی) سے تشبیہہ دی ھے ' جس میں موتی (موتھی) جڑے ھوے ھیں . دوسرے جملے میں فرض کیا گیا ھے کہ سہیلی بگڑے کو ھاتھ لگانا چاھتی ھے' مگر بگڑے والی کہتی ھے کہ "ھاتھ مت لگا (لگانکو) ' تجھے تو اسے رکھنے کی بھی تمیز نہیں ھے . واہ خوب رکھا تو نے ! "

لیکن اس میں بگڑے کی کوئی خصوصی کیفیت نظر نہیں آتی . یہی الفاظ کسی اور چھوٹے سے طلائی زیور کے لیے بھی کہے جاسکتے ھیں .

(۱۸۹) ہمارے بیوی ابر منگے ' جبر منگے . اُپر کا تلنگ کہا '
تو نچھے کے تین منگے .

[ناک کی نت ' نتھ

فائدہ : بیوی کے لیے جمع مذکر کی ضمیر " ہمارے " ادب کے
لیے استعمال ہوئی ہے . ابر اور جبر ' ہم قافیہ (الف اور جیم مفتوح '
اور دونوں جگہ ب مشدد اور مفتوح) مہمل الفاظ ہیں . ان میں ب
اور ر کی وجہ سے ایک لٹکتی ہوئی سی چیز کے نام کے ساتھ ایک صوتی
مناسبت پیدا ہوتی ہے ' بالخصوص دوسرے لفظ جبر میں ' جس میں
ج ب ر کے تلفظ سے ایسی مناسبت اور زیادہ واضح معلوم ہوتی ہے . اپر
(الف مضموم ' پ مشدد مفتوح) ' اوپر . تلنگ (ت مکسور ' نون غنہ)
کسی چیز کے بجنے کی آواز کا اظہار ہے . آخری لفظ تین میں لفظ تلنگ
سے صوتی طور پر تجنیس پیدا ہے . منگے (م مفتوح' نون غنہ)= مانگے '
بیوی نے مانگا . نچھے (ن مکسور ' چ مشدد ' ي مجہول) ' نیچے .

" اپر کا تلنگ کہا " سے دو مفہوم سمجھ میں آتے ہیں . یا
تو یہ اُس خفیف سی آواز کا اظہار ہے جو ناک چھیدتے ہوئے لڑکی کے
رونے یا اس کی " اوی " سے پیدا ہوتی ہے ' یا چھید نے میں نتھنے سے
ایسی آواز پیدا ہوتی ہے . " نیچے کے تین " سے نتھ اور اس کے موتی
مراد ہیں .

بیان یہ ہے کہ ہماری بیوی ایک ابر جبر سی چیز لینا چاہتی
تھیں . ہم ان کا مطلب سمجھ گئے . ہم نے نتھنے کو کچھ سے کونچ دیا '
اور نیچے تین چیزیں لٹکا دیں . یعنی نتھ .

- امیر خسرو نے کس خوبی سے دو لفظوں سے نتھ کی پہیلی تیار
کی ہے :

ناری میں ناری بسے ، ناری میں نر دوے .

دو نر میں ناری بسے ؛ بوجھے بِرلا کوے.

امیر کی کہہ مکری بھی قابل داد ہے :

مکھ میرا چومت دن رات . ہونٹن لگت ، کہت نہ بات .

جاسے میری جگ میں پت . اے سکھی ، ساجن ؟ ناسکھی ، نتھ !

(۱۸۷) کوزیاں کے بن میں کوزیاں کے بھارے . کھیلنچیں گے توریاں ، چمکیں گے تارے .

[ٹھیکا

فائدہ : کھیلنچیں اور چمکیں میں ما قبل آخری کی ی معروف بولی جاتی ہے . بن میں ب مفتوح ہے .

پہلے جملے کا مطلب سمجھ میں نہیں آتا . غالباً کوزیاں اُن قیمتی پتھروں کے نگینوں کی جانشین ہیں جو ٹھیکے میں جڑے ہوے فرض کیے گئے ہیں ؛ اور بھارے سے بھاری اور قیمتی مراد ہے . توریاں اور تارے ٹھیکے میں لگاے جاتے ہیں .

نویں فصل

ہتھیار ، اوزار ، آلات ، سواری ، نقدی

---

(۱۸۸) جب میں تھی بھولی بالی ، تب ملنچے مارتے تھے . اب ماو کو دیکھو ملنچے ، میں مرد سمجھوں گی .

[ہنڈی ، ہانڈی

فائدہ : ملنچے (م مفتوح ، ن غنہ) ، مجھے ، مجھ کو . ہنڈی (ہ مفتوح) ، ہانڈی .

هانڈی کہتی ہے کہ جب میں بھولی بالی (یعنی بالکل نئی) تھی ' جب تو تم مجھے مارتے تھے ' اب زرا مار کے دیکھو . مطلب یہ ہے کہ هانڈی کو خریدتے وقت خوب ٹھونک بجا کر لیتے ہیں . لیکن جب وہ اپنی چیز ہوجاتی ہے ' تو ایسا کرنے کی ہمت نہیں پڑتی ' اور هانڈی کو احتیاط کے ساتھ رکھا جاتا ہے .

(۱۸۹) ہمارے گھر بوڑکی باندی . نیچے سر ' اپر پاواں .

[گھونگٹا

فائدہ : بوڑکی (واو مجہول) : سر منڈی ' بے بالوں کی .
گھونگٹے کا کیسا صحیح بیان ہے !

(۱۹۰) پہاڑ ' ہتھی کان . لوکاں لگے ملگنے .

[سوپ

دکھنی پہیلیوں میں پہاڑ کا تخیل کچھ عجب چیز ہے . یہاں سوپ کو پہاڑ بتایا گیا ہے . اس سے قبل اور مقامات میں بھی ہم پہاڑ سے دو چار ہو چکے ہیں . سوپ کو ہاتھی (ہتھی) کے کان سے تشبیہ دینا بے جا نہیں ہے . یہ بھی روز مرہ کا تجربہ ہے کہ لوگ (لوکاں) اکثر سوپ مانگ مانگ کے لے جاتے ہیں . ہماری ہاں کی ایک پہیلی میں بھی اسی مانگ پر زور دیا گیا ہے . وہ پہیلی یوں ہے :

سو ناریوں سے اک نر بنایا . گھر نہیں اپنا ' مانگ لیا پرایا .

(۱۹۱) ایک جناور گھماں : دس پاواں ' دو دماں .

[ترازو

ترازو کو ایک گھومنے والے (گھماں) جانور سے تشبیہ دی ہے ' جس کے دس پاوں ہیں اور دو دمیں . دس پاوں ترازو کے پلوں کی دس تسمیں ہیں ' اور دو دموں سے دونوں پلے مراد ہیں .

ہمارے ہاں کی ایک پہیلی میں واضع لے اس سے بہتر تصویر کھینچی ھے :

ایک نار نورنگی چلگی ' چھ نارے لٹکائے .
ناک میں نکبیسر پہلے ' دونوں کان بلدھائے .
ست دھرم کا سودا کرتی : جتنا ھوے بتائے .
مردوں سے بھی بازو مارے ' تب بھی نار کہائے .

(۱۹۲) نیک بی بی کے سر میں دیڑ بال .

[سوئی تاگا

نیک بی بی سے سوئی مراد ھے ' اور اس کے سر میں جو تیڑہ (دیڑ) بال ھیں وہ تاگا ھے . تیڑہ کے بیان میں یہ حقیقت مضمر ھے کہ عموماً سینے کے لیے سوئی میں تاگا اس طرح پرویا جاتا ھے کہ ایک طرف سے زیادہ لمبا رکھا جاتا ھے اور ایک طرف کم .

ہمارے ہاں کے بچے اسی خیال کو یوں ادا کیا کرتے ھیں :

زرا سی بٹیا ' گز بھر چٹیا .

ایک اور پہیلی اسی تخیل کو کچھ اور طول دے کر بیان کرتی ھے :

اتلے سے ملی رام ' اتلی بڑی پونچھ .
وہ کلمے ملسی رام ' پکڑ لاؤ پونچھ .

ایک پہیلی میں صرف سوئی کے بھید کو یوں کہا جاتا ھے :

اتلی سی فتلی ' کام کرے کتنی !

اسی کی ایک اور تصویر ملاحظہ ھو :

چھوٹی سی ہے اک نار . ڈبکی مارے جائے پار !

(۱۹۳) ازوڑوں مڑوڑوں ' تھوک لگا کو اندر گھسوڑوں .

[سوئی میں تاگا

فائدہ : لگا کو (واو مجہول) ' لگا کر .

ہمارے ہاں اسے یوں کہتے ہیں :

مروڑ مراڑ کے سیدھا کیا ؛ گردن پکڑ کے اندر دیا .

اہل پٹنہ نے اس میں کچھ اور تفصیل کی ہے :

لڑبڑا لڑبڑا ' تھوک لگا کے کیا کھڑا . نہ جانتا ہنسی کھیل ' کمر پکڑ دیا دھکیل .

(۱۹۴) لکڑ مل کو بہائے ' جلبلا کو اٹھے .

[تاگا بٹنا

فائدہ : لکڑ (ل مفتوح ' ک مشدد مفتوح) ' لکڑی . بہائے ' ڈالے ؛ یعنی انہوں نے ڈالا . جلبلا کو (ج ' ب مضموم) ' چلبلا کر ' جلدی سے ' تاگے کے بٹے جانے کا نقشہ کھینچا ہے .

(۱۹۵) سوتے سوتے ہاتھ میں لے کو سوے .

[پنکھا

گرمی کی راتوں میں پنکھے کو ہاتھ میں لیے لیے سو جانا ایک معمولی بات ہے . اسی کا ذکر ہے . ہمارے بچے ایک چھوٹی سی پہیلی اسی مضمون کی کہا کرتے ہیں :

ایک پرکھ ' وہ سب کو بھاوے - بنا سیے کوئی ہاتھ نہ لاوے .

امیر خسرو نے اپنے خاص طرز میں دو کہہ مکرنیاں لکھی ہیں . دونوں کا مضمون ایک ہی ہے ' مگر کس قدر دل کش ہے :

(ا) آپ ہلے اور موہے ہلاوے . واکا ہلنا مورے من بھاوے . ہل ہل کے وہ ہوا نسنکھا . اے سکھی ' ساجن؟ نا سکھی ' پنکھا !

(ب) چھوتے چھماے مورے گور آوے . آپ ہلے اور موہے ہلاوے . نام لیت موہے آوت سنکھا . اے سکھی ' ساجن؟ ناسکھی ' پنکھا !

(۱۹۶) اتا سا بتاسا ' کهلے کهن کهجور . جو میرا مسلا نہیں کهولے'
وو میرے گهر مزدور .

[کهلی بهی خفل ' کلنجی اور قفل

فائدہ : اتاسا (پہلا الف مفتوح ' ت مشدد) ' زرا سا ' چهوٹا سا .
کهلے کهن کهجور (هر ایک که مفتوح) ' مہمل . خفل ' قفل .
بتاسے سے قفل ' اور کهجور سے کلنجی مراد هے . باقی اور کوئی اتا
پتا نہیں دیا گیا .

هماری هندستانی پہیلی هے :
نر ناری کی بات هے ' زرا دل هی میں رکهنا . نر کو دینا مار '
ناري کو چوکس رکهنا .

ایک اور پہیلی میں اسی اسلوب کو یوں نباها هے :
نر اور ناري ایک هی زات ' نر مارا تو ناری هات . سگری رات
الگ رهے ' آن ملے پربهات . چکوا چکوی چهوڑ کے بوجهو ان کی بات .

امیر خسرو کا چو چلا دیکهئے :
بات کی بات ' ٹهٹهولی کی ٹهٹهوای : مرد کی گانٹهہ عورت
نے کهولی !

(۱۹۷) الٹها پڑیا تو الٹها پڑیا ' سدا پڑیا تو بالاں بهریا .

[برش

فائدہ : الٹها (الف مضموم) ' الٹا . پڑیا (پ مفتوح) ' پڑا '
پڑا هے . سدا (س مکسور ' دال مشدد) ' سیدها .

کہتے هیں کہ فلاں جب تک الٹا پڑا هے پڑا هے ' کوئی خاص بات
اس میں نہیں هے ! لیکن جب سیدها هوتا هے تو معلوم هوتا هے کہ وہ
سراسر بالوں (بالاں) سے بهرا هوا هے . برش کی توجیہہ خوب کی هے .

(۱۹۸) بیک ادمي چلتے چلتے تھک گیا. تو چاخو ' کاٹو گردن . پھر بھی چلنے لگ گیا .

[سرمے کی خلم ' پنسل

فائدہ : ادمي=آدمی . چاخو ' چاقو . خلم (خ ' ل مفتوح) ' قلم .

مضمون عیاں ہے .

ہمارے ہاں کی بھی ایک پہیلي میں بھي تقریباً بالکل یہی الفاظ ہیں . مگر ایک اور پہیلی اس سے زیادہ مفصل اور واضح ہے :

سب ہی کرتے پیار . سمس کاٹتے یار . تبھي چلے وہ چال . اس کا بھی احوال . چلنے میں رک جاے ' سر کاٹے دوڑاے .

(۱۹۹) اتھے تو جھلجھلات ' بیٹھے تو پگ پسار . لاتا تو کے ہزار ' کھانا تو کچھ نیں .

[مچھیارے کا جال

فائدہ : جھلجھلات (دونوں جھ مفتوح ' دوسرا نون مشدد) ' جھن جھناہٹ . کے (ک مفتوح) ' کئی ' بہت سے .

یہ مچھلی پکڑنے کے بڑے جال کا ذکر ہے ' جسے پھیلا کر پانی میں پھینکتے ہیں تو ایک سنسناہٹ سی پیدا ہوتی ہے . مچھیارا ہزاروں مچھلیاں پکڑ کے لاتا ہے ' مگر کھاتا ایک بھی نہیں .

امیر خسرو نے ایک ہی وضع کی دو پہیلیاں بنائی ہیں ' جن میں لفظ " بن " (ب مکسور) سے خوب کام لیا ہے . کہتے ہیں :

(ا) بن سر کا نکلا چوري کو ' بن تھن کی پکڑی جاے .
دوڑیو بن پاؤں کے ' بـن سر کا لیـے جاے .

(ب) کیا کـروں بن پاؤں کی ' تجھے لے گیا بن سر کا .
کیا کروں لمبی دم کی ' تجھے کیا گیا بن چونچ کا لڑکا .

[مجھے دوسرے جملے کے آخری الفاظ کی صحت میں بہت شبہہ ہے . مگر اسے فاضل محمد امین چریا کوٹی نے یوں ہی نقل کیا ہے .]

(۲۰۰) کرتا کرکراتا ' آواز بلند جاتا . چندی لے کو پوچھتا ' بتی لے کو دیکھتا .

[کولھو

فائدہ : چندی (چ مکسور) ' کپڑے کا ٹکڑا ' چیتھڑا . پوچھتا (واو مجہول) ' پونچھتا ' صاف کرتا ہے .

آخری جملے سے معلوم ہوتا ہے کہ کولھو کی یہ تصویر رات کے وقت کی ہے . پہلے جملے میں چلتے ہوئے کولھو کی آواز کا ذکر ہے . شروع سے آخر تک جو استعارہ استعمال ہوا ہے وہ عیاں ہے .

(۲۰۱) اتے متے ستے گاوں . تین ملکنی دس پاؤں .

[کسان بھی ناگر ' کسان اور هل

فائدہ : ابتدا کے تین لفظوں میں الف ' م اور س مفتوح ہیں ' اور ت مشدد ہے . یہ تینوں لفظ مہمل ہیں . ملکنی (م مضموم) ' سر .

اصلی پہیلی دوسرے جملے میں ہے . تین سروں میں سے ایک سر تو هل چلانے والے کسان کا ہے' اور دو اُس کے بیلوں کے ہیں . اسی طرح ان تینوں افراد کے دس پاؤں ہوتے ہیں .

(۲۰۲) ارے ارے مالی ! تیرے کھاندے پو کدالی . چھراں کی وان ' چوبیس کلی کا ایک پان .

[ریل گاڑی

فائدہ : کھاندا (نون غنہ) ' کاندھا . کدالی (ک مضموم) ' کھدال . کلی (ک مفتوح ' مشدد) ' کلی . ریل کا تلفظ حرف ر کے زبر سے ہے .

چھراں کا مفہوم میری سمجھ میں نہیں آتا . چوبیس کلی سے ریل گاڑی کے درجے مراد ھیں ' اور پوری گاڑی گویا پان ھے .

(۲۰۳) سولا برس کا گورا بوٹا ؛ سوب کا انوں لاڑلا . کاٹے تو بھی کٹتا نہیں . اس بنا جگ کا کام ادھورا .

[روپیہ

فائدہ : سوب ' سب . لاڑلا (ڑ مکسور) ' لاڈلا . انوں (الف مضموم ' ی مجہول) ' وہ—ضمیر واحد غائب ' مذکر و مونث .

آخری جملے سے صاف معلوم ھوتا ھے کہ یہ پہیلی خالص دکھنی نہیں ھے . سولہ برس سے روپے کے سولہ آنے مقصود ھیں .

لاڈ کا تخیل ھمارے ھاں کی ایک پہیلی میں بھی ھے :

سب تن زخمی ' بن پیروں وہ چلتا ھے .
راج دلارا ' سب کا پیارا ' قسمت سے وہ ملتا ھے .

صاحب فرھنگ آصفیہ نے ایک پہیلی نقل کی ھے (ج ۱ ' ص ۳۴۱) ' جس میں روپیے کے سفید رنگ پر زور دیا گیا ھے :

مولی کا سا قتلا ' دھی کا سا بھیس .
بوجھے ھے تو بوجھ ' نہیں تو چھوڑ ھمارا دیس .

روپیے کے رنگ کی سفیدی اور اس سکے کی چال ایک اور چھوٹی سی عام پہیلی میں یوں بیان کی گئی ھے :

چٹی بکری ' چٹے پیر : چل میری بکری اگلے شہر .

سید انشا نے روپیے (زر و مال) کے مزے ' روپیے کے نہ ٹوٹ سکنے اور قاضی الحاجات ھونے کو ایک مستزاد در مستزاد پہیلی میں یوں بیان کیا ھے :

وہ چیز بھلا کیا ' کہ مزے جکلے بنائے
اللہ میاں نے '

سو سب ہیں اسی میں !

پھوٹے نہ بھے، آپ رہے جیسے کا تیسا،

اور کاو روائی

کر جائے وہ سب کی؟

امیر خسرو نے بھی روپیہ کی سختی کا ذکر کیا ہے، اور اس کے ساتھ کھانے، پرکھانے اور بھنانے کے تخیل کو جمع کیا ہے. ان کی ایک پہیلی ہے، جس میں کھانے اور پرکھانے کا ذکر ہے:

لوہے کے چلے دانت تلے پاتے ہیں اس کو.

کھایا وہ نہیں جاتا ہے، پر کھاتے ہیں اس کو.

دوسری میں بھنانے اور کھانے کو لیا ہے:

دانائی سے دانت اس پہ لگاتا نہیں کوئی.

سب اس کو بھناتے ہیں، پہ کھاتا نہیں کوئی.

[مجھے ان دونوں پہیلیوں کی زبان کے انداز سے شبہہ ہوتا ہے کہ یہ پہیلیاں امیر خسرو کی نہیں ہیں، بلکہ الحاقی ہیں. مگر محمد امین چریا کوٹی صاحب کو اس میں کوئی شبہہ نہیں معلوم ہوتا. اللہ کرے جناب چریا کوٹی کا خیال صحیح ہو. (جواہر خسروی، حصۂ چیستان، ص ۲۰)]

یہ پہیلی البتہ امیر کی معلوم ہوتی ہے:

چندر بدن، زخمی تن، پاؤں بنا وہ چلتا ہے.

امیر خسرو یوں کہیں، وہ ہولے ہولے چلتا ہے.

امیر خسرو نے اپنے مخصوص انداز میں روپیہ پر بھی ایک کہہ مکرنی لکھی ہے:

ہاٹ چلت موہے پڑا جو پایا، کھوٹا کھرا میں نا پرکھایا.

نا جانوں وہ ہے کا کیسا .   اے سکھی، ساجن؟ نا سکھی پیسا!

اس سے قبل امیر کی اسی نوع کی اور کئی کہہ مکرنیاں نقل کی جا چکی ہیں . ان سب کے مقابلے میں یہ کہہ مکرنی بہت ہی کم زور اور روکھی پھیکی معلوم ہوتی ہے .

(۲۰۴) هندو بولتا کلی، مسلمان بولتا کلی . میرا مسلا نیں بو جھیا سو اُنیں اس کی جورو کا بھائی .   [روپیہ

فائدہ : نیں بوجھیا سو، جس نے نہیں بوجھا . انیں (الف مضموم، ی مجہول) ، وہ . اس کی = اپنی . بھائی کا دکھنی تلفظ بھئی کی طرح ہوتا ہے اور وہ کلی سے ہم قافیہ ہے .

کل پہیلی پہلے جملے میں مرکوز ہے . میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس سے روپیہ کا مفہوم کیوں کر بن جاتا ہے .

دسویں فصل

کھیل کود، تفریح

---

(۲۰۵) جھل جھل چڑیاں، آسمان چڑیاں . آں کا چور، باجیں گیاں کھلیاں .

[پتنگ بھی ڈور

فائدہ : جھل جھل (جھ مفتوح) ، چمک دار، رنگ برنگ کی

چڑیاں : پہلے لفظ میں چ مضموم، جمع ہے چڑی (چ مضموم) کی، چڑیاں ؛ دوسرے میں چ مفتوح = وہ (جمع مونث) چڑھیں . آں کا = آے کا . باجیں گیاں، باجیں گی، بجیں گی . کیلیاں (پہلی ی معروف) ، جمع کیلی کی، کنجیاں .

پتنگوں کو چڑیوں سے تشبیہہ دی ہے ' جو آسمان کی طرف اڑتی ہوئی چڑھی چلی جارہی ہیں . پتنگوں کے طرح طرح کے با رونق رنگوں کے لحاظ سے جھل جھل کہا ہے . دوسرے جملے میں چور اور کلنجیوں (اور ان کی جھلکاو) کا ذکر نہ معلوم کس مصلحت سے ہے ' اور ان سے کیا مراد ہے .

(۲۰۶) سر سر بیل ' سراری بیل . جہاں تگ بیل ' وہاں تگ کھیل . ٹوٹ گئی بیل ' ہو گیا کھیل .

[پتنگ

فائدہ : سر سر ' سراری (سب س مفتوح) اسم صوت ہے ' جس سے ہوا میں پتنگ کی سرسراہٹ کا بیان مقصود ہے . تگ ' تک . ٹوٹ گئی ' ٹوٹ گئی . ہو گیا ' ختم ہو گیا . بیل میں ی مجہول ہے .

بیل سے پتنگ کی ڈور مراد ہے ' جس کے کھینچنے اور چھوڑ نے سے ہوا کی مدد سے سرسراہٹ پیدا ہوتی ہے . ڈور ٹوٹ جاتی ہے ' تو ظاہر ہے کہ سارا کھیل ختم ہو جاتا ہے . خاصی صاف پہیلی ہے .

اس " بیل " کا ذکر امیر خسرو سے سنیے :

ایک کہانی میں کہوں ' تو سن لے میرے پوت :

بنا پروں وہ اڑ گیا ' باندھ گلے میں سوت .

(۲۰۷) سرسری ' اسمان چڑی . آں کا چور ' کھینچیں کا ڈور . ہلیں گیاں کیلیاں ' ناچیں کا مور .

[پتنگ

فائدہ : چڑی (چ مفتوح) ' چڑھی . آں کا ' آے کا . ہلیں گیاں (ہ مفتوح ' گ مکسور) ' ہلیں گی . کیلیاں پہلی ی معروف ' کنجیاں . ناچیں کا ' ناچے کا .

سرسری پتنگ ھے ' جو سر سر کرتا ھوا آسماں (اسماں) پر چڑھتا ھے . چور غالباً پتنگ اڑانے والے کا ھاتھ ھے ' اور آخر میں مور پھر پتنگ کے لیے استعارہ ھے .

(۲۰۸) کالی مرغی ' دم جوار . انڈے دیتی بے شمار . انڈے پڑے تھں میں ' بی بی پڑی غش میں .

[پھل جھڑی

فائدہ : تھں ' طشت .

آتش بازی کی پھل جھڑی کا بیان ھے . مجموعی ھیئت کے لحاظ سے پھل جھڑی کو ایسی کالی مرغی کہا ھے جس کی دم جوار کی بالی کی شکل کی ھے . پھل جھڑی میں سے جو پھول طشت (تھں) میں جھڑتے ھیں ان کو اس مرغی کے انڈے کہا ھے . پھولوں کے پانی میں جھڑنے سے ایسی پٹاپٹی کی آواز ھوتی ھے کہ گھر کی بی بی بے تاب ھو کر غش کر جاتی ھے . سبحان اللہ !

ھمارے ھاں کی ایک پہیلی ھے :

جا کے پات نہ کونپل پھل ' سدی دیو جلاے .
یہ تررور وہ پھول ھے : اچرج دیکھو آے !

(۲۰۹) چار انگن ' چار چمن ' چار شمادانیاں . اتھراں مٹھراں لڑتے تھے ؛ بدخاں دیے لولیاں .

[پچیسی

فائدہ : انگن (الف ' گ مفتوح ' پہلا نون غنہ) ' آنگن . چمن (چ مفتوح ' م مشدد مفتوح) ' چمن . شمادانیاں ' شمع دانیاں . بدخاں (ب مفتوح ' د ساکن) ' جمع ھے بدخ (ب ' د مفتوح) کی ' بطخیں . لولیاں ' (واو مجہول) لوریاں .

پچیسی کی بساط کے چار بازوؤں کو چار چمن ' اور اس کے " گھروں " کو چار آنگن کہا ھے ؛ اور چار کونوں کو چار شمع دانیاں فرض کیا ھے . چال چلنے کے لیے جو کوڑیاں پھینکی جاتی ھیں ' ان کو اٹیر مٹھیر (ی مجہول) کا فرضی نام (بصیغہ جمع) دے کر لونت پہلوان بنایا ھے ؛ اور وھی کوڑیاں بطخیں بن کر لوریاں دینے آئیں ھیں . کوڑیوں کے لڑنے اور ٹکرانے سے جو آواز پیدا ھوتی ھے ' اسی کو ان کی " لوریاں " کہا گیا ھے . یہ کھیل ھے ' اور اس کا دل کش بیان ھے .

گیارھویں فصل

آسمان و زمین ' اجرام فلکی ' سال و ماہ

---

(۲۱۰) تھام نیں سو منڈوا .

[اسمان

آسمان کو بغیر ستون کا منڈوا کہنا عام' مگر قابل تعریف' تخیل ھے .

(۲۱۱) بستی تمام ییک چادر .

[اسمان

اس میں صرف حرف جار کی کسر ھے . کہنا یہ ھے کہ ساری بستی ' یعنی تمام دنیا ' پر ایک چادر تنی ھوی ھے . اس سے آسمان کے سوا اور کیا مراد ھوسکتی ھے ؟

(۲۱۲) ییک چان ' چوبیس تارے . موتھی دے کو پدک ھارے .

[اسمان

فائدہ : چان ' چاند . چوبیس کا عدد دکھنی محاورے میں اس لفظ سے ادا نہیں کیا جاتا . دکھنی میں چوبیس کو " بیس پو چار " (یعنی

بیس کے اوپر چار) کہتے ہیں ۔ یہاں لفظ چوبیس سے " بہت سے ' بے شمار "
مقصود ہے ۔ اسی معنی میں لفظ " پچیس " بھی استعمال ہوتا ہے ؛
پچیس کے عدد کو " بیس پو پانچ " کہتے ہیں ۔ موتی ' موتی ۔
پدک (پ اور د مفتوح) ' گلے کا ایک زیور ' مالا ۔

پہلے جملے میں رات کے آسمان کا سماں دکھایا ہے ' اور بالکل
صاف صاف بیان کر دیا ہے ۔ دوسرے جملے میں موتیوں سے ستارے ' اور
مالا سے تمام تارے (مجموعی حیثیت سے) مراد ہیں ۔ اس (دوسرے)
جملے میں دن کے وقت کا آسمان مقصود ہے ۔

(۲۱۳) زمین اتا توا ' اسمان اتي روٹی ' تاڑ کے جھاڑ اتی نلی ۔

[زمین ' اسمان ' جھاڑ

فائدہ : اتا (الف مضموم ' ت مشدد) اسم عدد غیرمعین مذکر '
اتنا ۔ اتي (الف مضموم ' ت مشدد) اسم عدد غیرمعین مونث ' اتنی ۔
توا (واو مشدد) ' توا ۔ نلی (ل مشدد) ' نلی ' ھتی ۔

شروع سے آخر تک کھانے کے سامان کا استعارہ ہے : توا ہے ' روٹی ہے '
اور نلی ہے ۔ توا اور روٹی مدراس دکھن میں غیر معمولی چیز ہے '
کیوں کہ ان کے ہاں روٹی بہت ہی کم کھائی جاتی ہے ۔ غالباً پہیلی
کی شان پیدا کرنے کے لیے ان غیر معمولی چیزوں کا ذکر ضروری سمجھا
گیا ہے ۔ یوں پہیلی بالکل صاف ہے ۔ زمین اور آسمان کا ذکر تو صاف
صاف موجود ہي ہے ' تاڑ کے درخت (جھاڑ) کے برابر نلی سے بھی
آسانی سے درخت کا مفہوم سمجھ میں آجاتا ہے ۔ اسے گویا دکھنی کی
کہہ مکرنی کہنا چاھیے ۔ تاھم ' اس بلا کي صاف گوئی نے پہیلی کا
لطف کیسا برباد کیا ہے !

(۲۱۴) کالا کوٹ ' کے منارے . اُس میں پھرتے دو بلنجارے .

[اسمان ' چان ' سورج

فائدہ : کے (ک مفتوح) ' کئی ' متعدد . سورج کے تلفظ میں واو مکسور ہے .

یہ سنگ سیاہ کا بنا ہوا " کالا کوٹ " آسمان ہے ؛ اور اس میں جو دو بلنجارے پھرتے ہوے دکھائی دے رہے ہیں ' وہ چاند اور سورج ہیں . لیکن اس کوٹ میں یہ مینار (منارے) معلوم نہیں کیا چیز ہیں .

دو بلنجاروں کا تخیل ایک ہندوستانی پہیلی میں بھی ہے ' جس میں کئی باتوں کو جمع کیا گیا ہے :

چار کھونٹ ' چودہ چوبارے ' جن میں کھیلیں دو بلنجارے .
سونے کا تربوز گھرتے گھرتے گر پڑا ' املی کتارے جھڑ پڑے .

[اس میں کھونٹ سے سمتیں مراد ہیں ؛ چوبارے زمین اور آسمان کے طبق ہیں ؛ دو بلنجارے چاند اور سورج ہیں ؛ سنہرا تربوز سورج ہے ' اور املی کتارے ستارے ہیں .]

(۲۱۵) آیارے مالی ' اڑایارے پھول . سرمے کی چدر پو سنّے کے پھول .

[اسمان بھی تارے

چاند کو مالی فرض کیا گیا ہے ' جس نے یہ ستاروں کے پھول بکھیرے ہیں (اڑایا) . سرمے کی چادر (چدر) آسمان ہے ' جس پر سنہرے (سنے کے) پھول ٹنکے ہیں .

اسی مضمون کی امیر خسرو کی پہیلی بہت مشہور ہے :

ایک تھال موتیوں سے بھرا ' سب کے سر پہ اوندھا دھرا .
چاروں اور وہ تھال پھرے ' موتی اس سے ایک نہ گرے !

(۲۱۶) اودا رمال ' سفید سفید پھول .

[اسمان بھی تارے

پہلی آسمان کو اودے رنگ کے رومال (رمال) سے تشبیہہ دی ہے '
جس پر بہت سے سفید سفید پھول بنے ہیں .

(۲۱۷) سل کے نچے نیل کے دانے .

[اسمان بھی تارے

اس پہیلی میں آسمان ایک سل بن گیا ہے ' جس کے نیچے
(نچے) نیل کے دانے ' یعنی ستارے ' پڑے ہیں .

(۲۱۸) نیل کی چدر پو چاندی کے پھول . میرا مسلا نیں بوجے
سو اس کے دھیلے میں دھول .

[اسمان بھی تارے

نیل کی چادر (چدر) ظاہر ہے کہ آسمان ہے ' اور اس پر جو
چاندی کے پھول ہیں وہ ستارے ہیں . دوسرے جملے میں وہی معمولی
دھمکی ہے کہ جو میری پہیلی نہ بوجھے (بوجے) ' خدا کرے اس کے
دھیلے میں دھول ہو .

ایک ہندستانی پہیلی میں اس نیلی چادر کا تخیل یوں
ادا ہوا ہے :

نیلی چادر میں چاول باندھے ' دن کو کھووے رات کو پاوے .

(۲۱۹) تکی بوری بوری ' سلے کا کٹھورا . چور چھٹا ' چرا نہ
سکتا .

[چان

فائدہ : تکی (ت مضموم ' ک مشدد — صحیح تلفظ میں ت کا
پیش اس قدر ڈھیلا ہوتا ہے کہ قریب قریب واو مجہول سا بن جاتا

ھے)' گملا . بوری (واو مجہول) ' خالی . کٹھورا (ک مضموم ' واو مجہول) ' کٹورا . چھتا (چ مفتوح) ' چاھتا . چان ' چاند .

ایک خالی سا گملا ھے ' ایک سنہرا (سنے کا) کٹورا ھے — یعنی چاند — جسے چور ھزار چاھتا ھے کہ چرا لے ' مگر نہیں چرا سکتا ؛ کیوں کہ وہ اس کی پہنچ سے بہت دور ھے .

اسی تخیل سے ھمارے ھاں بھی ایک چھوٹی سی پہیلی ھے کہ : چور تکتا ' لے نہ سکتا .

ایک پہیلی میں چاند اور ستاروں کو یوں جمع کیا ھے :

پرات جتنی روٹی' اور گلگلوں کا ڈھیر .

لیکن بہترین اور مختصر ترین پہیلی ' جو ھمارے بچوں میں رائج ھے' یہ ھے :

اللہ کا دیا سر پر .

امیر خسرو نے ایک کہہ مکری یوں کہی ھے :

اونچی اٹاری پلنگ بچھایو . میں سوئی ' میرے سر پر آیو .

کھل گئی انکھیاں ' بھئی انند اے سکھی' ساجن؟ ناسکھی' چند !

(۲۲۰) بہار سے آئے شہزادے ' گھر میں پری . زر بفت کی چدر پو جڑاؤ کے پھول .

[چان بھی تارے

فائدہ : بہار ' باھر .

یہ شہزادے صاحب چاند ھیں ' جن کا ایسے ادب کے ساتھ نام لیا گیا ھے . گھر والی پری کی دو طرح توجیہہ کی جاتی ھے : گھر کی بی‌بی ' اور چراغ . اس پری پر (جیسا کہ اردو اور دکھنی ' بلکہ کہنا چاھیے کہ ھندی اور ایرانی ' کہانیوں کی خصوصیت ھے) یہ شہزادہ

عاشق ہے ۔ زربفت کی چادر آسمان ہے ' جس پر جڑاؤ کے پھول لگے ہیں ۔

(۲۲۱) چاندی کا کٹھورا ۔ چور ترتا ' اٹھا نہیں سکتا ۔

[چاند

یہ کٹورا (کٹھورا) چاند ہے ۔ دوسرے جملے میں وہی خیال ادا کیا گیا ہے ' جو اوپر (شمار ۲۱۸) آچکا ہے ۔

(۲۲۲) سکے تلاب میں چاندی کا کٹھورا ۔

[اسمان بھی چاند

فائدہ : سکے (س مضموم ' ک مشدد) مجرور صورت ہے سکا (س مضموم ' ک مشدد) کی ' یعنی سوکھا ' سوکھا ہوا ۔

یہاں آسمان کو سوکھا ہوا تالاب (تلاب) فرض کیا ہے ' جس میں چاندی کا ایک کٹورا پڑا ہے — جو چاند ہے ۔

(۲۲۳) ہیک گلاب کا پھول ' سارا منڈوا چھایا ۔ باپ پیٹ میں ' بیٹا شادی کرنے کو آیا ۔

[چاند ' تارے ' سورج

یہ ایک , ہیک) گلاب کا پھول جو سارے منڈوے پر چھا رہا ہے ' چاند ہے ' جس کی روشنی پورے آسمان (منڈوے) پر چھائی ہے ۔ باپ ' یعنی سورج ' ابھی پیدا نہیں ہوا (پیٹ میں) ہے' یعنی کل صبح کو نکلے گا ؛ مگر بیٹا (یعنی چاند) جوان ہوگیا ہے اور اپنی شادی رچا رہا ہے ' جس میں اتنے سارے چمکتے دمکتے تارے جلوس میں شریک ہیں ۔

(۲۲۴) خدا کا دیا سرتا نہیں ۔ بندے کا دیا پھرتا نہیں ۔

[چاند

فائدہ : سرتا نہیں (س مفتوح) ' ختم نہیں ہوتا . بھرتا نہیں (بھ مفتوح) ' پورا نہیں پڑتا .

لفظ دیا میں توریہ ہے ' جس کے دو معنی ہیں : اس نے دیا ' اور چراغ . " خدا کا دیا " میں وہی تخیل ہے ' جو اوپر کی ایک پہیلی (شمار ۲۱۸) کے ضمن میں ہندوستانی پہیلی " اللہ کا دیا سر پر " میں ہے . دوسرے جملے میں لفظ دیا کے پہلے مفہوم لے کر اللہ کی دی ہوی نعمتوں اور بندے (انسان) کی دی ہوی چیزوں کا مقابلہ کیا ہے . اللہ کی نعمتیں کبھی ختم نہیں ہوتیں . مگر انسان کے عطیے کسی طرح ضروریات کو پورا نہیں کر سکتے . دوسرے (یعنی چراغ کے) مفہوم میں کل چستیاں کے یہ معنی ہوے کہ اللہ کا چراغ نہیں بجھتا ' مگر انسان کے بنائے ہوے چراغ بجھ جاتے ہیں .

(۲۲۵) ہات ہدنخ ' پھول تبخ . مالی گوند نہ سکے ' بادشاہ پین نہ سکے .

[تارے

فائدہ : ہدنخ (ہ ' د مفتوح) ' لفظ مہمل . تبخ (ت ' ب مفتوح) طبق . گوند (واو معروف ' نون غنہ) ' گوندھ نہ سکے . پین (ی مجہول) نہ سکے ' پہن نہ سکے .

یہ پھول ایک نہیں بلکہ بہت سے ہیں ' جن کو نہ مالی گوندھ کر ہار بنا سکتا ہے اور نہ بادشاہ جیسا دولت مند اور مقتدر شخص پہن سکتا ہے . یہ پھول ایک طبق میں بھرے ہوے ہیں—تارے آسمان میں ہیں .

(۲۲۶) تارا توڑوں ' تکو توڑوں ' توڑوں من کا تاگا . ہتھی پو نوبت بجا لے کو آیا ملک کا راجا .

[برسات ' باڑھ

فائدہ : تاڑا ' فرور ' تکھر . تکو (ت مفتوح ' ک مشدد مفتوح) '
مہمل لفظ ہے جو تاڑا کی صوتی مناسبت کے لیے استعمال کیا گیا ہے .
ہتھی (ہ مفتوح ' تھ مشدد) ' ہاتھی .

پہلے جملے سے اس کے سوا اور کوئی فائدہ نہیں معلوم ہوتا کہ اس
میں ت اور ڑ کی تکرار سے ایک شان و شکوہ کا اظہار ہوتا ہے ' جو ملک
کے ایسے تھر مان بادشاہ کے شاہان شان ہو جس کے جلوس میں ایسے
طمطراق سے ہاتھیوں پر نوبت بجتی چلی آتی ہے . یہ ہاتھی بادل
ہیں ' اور نوبت مینہ کے برسنے کی آواز ہے .

اہل پٹنہ کا تخیل ملاحظہ ہو :

اووت کی کوٹھڑی ' پروت کا پھاڑ ' لونگوں کی جھنجھری ' پھولوں
کا ہار .

اس مضمون کی امیر خسرو کی مشہور کہہ مکری ہے :

امنڈ گھمنڈ کر وہ جو آیا ' اندر میں نے پلنگ بچھایا .
میرا وا کا لاگا نیہہ . اے سکھی ' ساجن؟ نا سکھی ' مینہ !

(۲۲۷) راجا کے راج میں نہیں ' مالی کے باغ میں نہیں . کھاتے '
پن توڑتے نہیں .
[کار ' اولے

فائدہ : پن (پ مفتوح) ' پر ' مگر . نہیں (پہلا نون مفتوح) ' نہیں .
اس میں شبہہ نہیں کہ اچھی پہیلی ہے .

ہمارے ہاں کی ایک نہایت مقبول پہیلی میں یہی تخیل
کار فرما ہے :

یہاں نہیں ' وہاں نہیں ' خانم کے بازار نہیں ؛ چھیلو تو چھلکا
نہیں ' چوسو تو گٹھلی نہیں .

لیکن امیر خسرو کی اس پہیلی کا ٹھاٹھ قابل داد ہے :

اجـل اٹھـت مـوتی برنـي . پاٹی کاٹ دیے موے دھرنی .
جہاں دھری تھی' وہاں نہیں پائی . ہاٹ بزار سب ہی ڈھونڈھ آئی .
اے سکھی اب کیجئے کیا ؟ پی مانگے تو دیجئے کیا ؟ !

(۲۲۸) اخل کا پھل بخیل کے ہاں نہیں . کھاتے سو چیز دنیا میں نہیں .

[گار

فائدہ : اخل (الف مفتوح ' خ مشدد مفتوح) ' عقل .

خالص دکھنی تخیل ہے . الفاظ ضرور اچھے ہیں . اولے کی کس قدر صحیح تعریف کی ہے !

(۲۲۹) سنگ چور ' موتھی بھرم . پیا دیا دھرم . ہاٹ میں نہیں ' بزار میں نہیں ' جہاں دیکھے وہاں نہیں ' بادشاہ کے دربار میں نہیں . دیکھو بادشاہ کی چترائی : ہات لگائے چوری آئی .

[گار

فائدہ : چور (واو معروف) ' چورا چورا ' ٹوٹا ہوا . موتھی (واو مجہول) ' موتی .

کہنے والي افسوس کرتی ہے کہ پتھر چور چور ہو گیا . اب تک میرا بھرم قائم تھا ' جس کی آب اور قیمت موتی کی سی ہے . اللہ (پیا) نے ایمان دیا ہے ' اور وہ صحیح سلامت ہے . مگر بادشاہ نے بڑي عقل مندي (چترائی) سے کام لیا کہ ایسی نازک چیز میرے پاس امانت رکھی کہ اسے ہاتھ لگاتے ہی میں چور بن گئی . لامحالہ سننے والے ہمدردی کریں گے ' کہ اولا چیز ہی ایسی ہے کہ ہاتھ میں اٹھتے ہی گھل کے ختم ہو جاتا ہے ' تم کیوں ڈرو .

اس پہیلی کا آخری جملہ تقریباً وہی ہے ' جو امیر خسرو کی ایک مشہور اور مقبول پہیلی میں ہے : دیکھ سکھی پی کی چترائی ' ہاتھ لگاوت چوری آئی .

(۲۳۰) کانچ کی باوڑی ' موتھی کے لڑیاں . پاؤں دھوتے ' پانی نہ پیتے .

[شہدہ

فائدہ : باوڑی ' کواں . پاواں ' جمع پاؤں کی . موتھی ' موتی .

موتیوں کی لڑی کا تخیل ہمارے ہاں کی ایک عام پہیلی میں بھی موجود ہے :

ھری ھریالی ' موتیوں کی جالی ؛ چاند کی بہن ' سورج کی سالی .

(۲۳۱) کانچ کی باوڑی ' موتھی کے لڑیاں . جھاڑ دھوئے ' پانی نہیں پئے .

[شہلم

شبھے کے کوئیں اور موتی کی لڑیوں کا تخیل اس میں اور اس سے قبل کی پہیلی میں مشترک ہے . یہ خیال البتہ اچھا ہے کہ اس سے پورے پورے درخت (جھاڑ) دھل جاتے ہیں ' مگر پھر بھی اتنا پانی نہیں ہوتا کہ پیا جاسکے .

ہمارے ہاں بھی ایک پہیلی اسی تخیل پر مبنی ہے ' لیکن اس سے بہتر ہے :

اوگھٹ گھاٹ گھڑا نہیں ڈوبے ' ہاتھی کھڑا نہائے .
پھول پھر پھلنگ تک ڈوبے ' چڑیا پیاسی جائے .

اہل بہار اس میں زرا سا تغیر کرکے یوں کہتے ہیں :

اسی کوس کا پوکھرا ' جس میں ہاتھی کھڑا نہائے .
بھر پوے ایسے پوکھرے پر ' فاختہ پیاسی جائے .
(۲۳۲) پیک چسچپا آتا ' گھر بھر باتا .

روشلی]

بھر اور باتا (بانٹا) کے لفظ بتا رہے ھیں کہ یہ پہیلی خالص دکھنی نہیں ھے . چنانچہ ھمارے ھاں روشلی کی ایک بہت مشہور پہیلی کے الفاظ یہ ھیں کہ " مٹھي بھر آتا ' گھر بھر بانٹا . "

(۲۳۳) تھال ماروں تلوار ماروں ' نہ کٹے وو بھل . میرا مسلا نیں بوجھیا سو حیدرآباد کا دھیڑ .

سایہ]

فائدہ : نیں بوجھیا ' جس نے نہیں بوجھا . دھیڑ (ي مجہول) ' چمار ' پاسی وغیرہ کي طرح کي ایک بہت نیچ ذات قوم کا نام ھے .
پہلے جملے کا تخیل ھمارے ھاں کی ایک پہیلی میں بھی موجود ھے :

سل پھوٹے ' سل بٹا پھوٹے ' وھي چیز کبھی نہ پھوٹے .

ایک اور پہیلی ھے : پیچھو پیچھو سب کے دھاوے ' جت اجیارو ات نہیں آوے .

اسی تخیل کو " کہ تاریکی میں سایہ بھی جدا ھوتا ھے انسان سے " ایک پہیلی نے خوب ادا کیا ھے :

اک ناري کا میلو رنگ . لگی رھے وہ پی کے سنگ .
اجیاري میں سنگ براجے ' اندھیاري میں چھوڑ کے بھاگے .
میرزا سودا نے اور زیادہ وسیع نظر سے کام لیا ھے :
کون نار ' جو دن اور رات رھتی ھے وہ سب کے ساتھ '

خالی نہ اس سے کوئی ناتھ جو ہے دیکھو اس جگ ماتھ .

سودا کی کلیات میں سانپ کی ایک اور پہیلی یوں درج ہے :

عجب طرح کی ہے اک نار ، اس کا کہا میں کروں بچار !
نس دن ترلے پی کے سنگ ! لاگ رہے وا کے انگ .
دیا برے تو وہ شرمائے ، ڈھک سے سرک وہ دور ہو جائے !

اسی پہیلی کو جناب محمد امین چریاکوٹی نے امیر خسرو کی پہیلیوں میں یوں درج کیا ہے (جواہر خسروی ، حصہ چیستان ، ص ۱۳) :

عجب طرح کی ہے اک نار وا کا میں کہا کروں بچار
دن وہ رہے بدی کے سنگ لاگ رہی نس واکے انگ

دوسری بیت میں " بدی " اور " رہی " غور طلب ہیں . اوپر کی پہیلی سے واضح ہوتا ہے کہ بدی کی جگہ پی اور رہی کی جگہ رہے ہونا چاہیے . یہ امر تحقیق طلب ہے کہ ان دونوں بزرگوں میں سے کون اس پہیلی کا مصنف ہے .

سید انشا کا چوچلا بھی ملاحظہ ہو . مستزاد درمستزاد ریختی میں کہتے ہیں :

اندھیاری میں جو پیت سے ہو ، کرن بھلا وہ .
جھٹ جن پڑے وو ہیں
پیارے جو اجالا ؟
لڑکا جو نگوڑا جلے سو بھوت سے کالا ،
اے دائی جنائی !
پرچھائیں ، اری بی !!

(۲۳۴) یوں جناور ہر ، اس کے لگے ہیں تیس پر .

[مہلے کے نشان

فائدہ : هر ' پر (پ مفتوح) کے لیے قافیۂ مهملہ . مهنا (م مکسور) ' مهینا . دناں ' دن کی جمع هے .

یہ جانور مهینا هے ' اور اس کے تیس پر تیس دن هیں .

(۲۳۵) ییک سلدخ ' بارا خانے ' تیس دانے .

[سال ' مهنا ' دن

فائدہ : سلدخ(س مضموم ' دال مفتوح) ' صندوق .

همارے هاں کی بهی ایک پهیلی میں اسی طرح سال ' مهینا اور اس کے تیس دن جمع کیے گئے هیں :

ایک صندوقچی ' بارا خانے ' هر خانے میں تیس تیس دانے .

(۲۳۶) ییک جهاڑ تیس ڈالے ' آدهے سفید آدهے کالے .

[مهنا بهی دن

فائدہ : ڈالے ' ڈالیاں ' شاخیں . سفید (س مفتوح ' ی معروف) ' سفید .

مهینے کو درخت (جهاڑ) سے ' اور اس کے تیس دنوں کو ڈالوں سے تشبیہ دی هے . یہ مهینا قمری هے ؛ اس لیے آدهے دن سفید یعنی روشن هیں ' اور آدهے کالے یعنی تاریک هیں .

(۲۳۷) ییک سلدخ ' بارا خانے . ییک ییک خانے میں تیس تیس دانے : آدهے کالے آدهے اجلے .

[سال ' مهنا ' دناں ' راتاں

فائدہ : سلدخ ' صندوق . مهنا ' مهینا . دناں ' جمع هے دن کی ؛ اور راتاں ' رات کی .

یہ پهیلی اس سے قبل کی دونوں پهیلیوں کے الفاظ اور ان کے تخیل کا مجموعہ هے .

(۴۳۸) پانچ کو پچھاننا ' بھس کی گردن سارنا . کھڑے سو جھاڑاں پڑیں گے ' اکاس کے پھول کھلیں گے .

[نمازاں ' ناخناں ' ادمیاں ' تارے

فائدہ : پچھاننا (پ مکسور) ' پہچاننا .

هر ایک جملہ بالترتیب نماز ' ناخن ' آدمی اور تارے کا مظہر ہے . پانچ سے پانچ وقت کی نماز مراد ہے ؛ بھس ناخن ھیں ؛ کھڑے ہوے درخت (جھاڑاں) رات کے وقت سونے کے لیے گر پڑتے ھیں ' یعنی لیٹ جاتے ھیں ؛ اور وھی وہ وقت ہے کہ جب اکاس کے پھول ' یعنی تارے ' کھلتے ھیں .

بس اتّم